

Helsingin yliopisto

**Luovuus ja jäljentäminen Kiinan maalaustaiteessa Song- Ming-kausilla:  
lyyrisyys vastaan realismi**

Marija Jurso  
10.5.2019



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Maailman kulttuurien laitos	
Tekijä – Författare – Author Marija Jurso			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Luovuus ja jäljentäminen Kiinan maalaustaiteessa Song-Ming kausilla: lyyrisyys vastaan realismi			
Oppiaine – Läroämne – Subject Itä-Aasian tutkimus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro-gradu tutkielma		Aika – Datum – Month and year 10-05-2019.	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 85
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkielmassa käsitellään Pohjoisen Song-kauden luomisprosessin ideat. Työ on luonteeltaan kirjallisuuden katsaus, jossa käsitellään taidehistoriallisia lähteitä, esimerkiksi joidenkin oppineiden ajatuksia. Näistä kuuluisimmista edustajista ja teoreetikoista oli Su Shi tai Su Dongpo (苏轼 1037-1101). Työssäni pohditaan spontaanisuuteen, ekspressiivisyyteen ja luovuuteen liittyviä ideoita, joita oppineet hyödynsivät taidearvosteluissaan. Myös Pohjoisen Song-dynastian hovin ideat on käsitelty, esimerkiksi, taiteilija Guo Xin (郭熙 1000–1090) tekstin ”Metsien ja virtojen ylevä viesti” ideat maisemamaalauksesta, joka löytyy käännöksenä suomeksi. Myös Pohjoisen Song-kauden keisari Huizongin (宋徽宗 tai 赵佶 1082–1135) hovissa koottu maalaustaiteen kokoelma <i>Xuanhe huapu</i> (宣和画谱), jossa maalauksien listan lisäksi on johdanto jokaisesta taiteenlajista ja sen tavoitteista. Tutkielmassa tarkastellaan myös Kiinassa tärkeää ideaa oman tyylin kehittämisestä oppimalla ja jäljentämällä, eli miten voi kehittää tyyliään oman ilmaisun välineeksi. Siinä kohdalla katsotaan Ming kauden teoreetikon Dong Qichangin (董其昌 1555–1636) ideat jäljentämisestä ja luovuudesta. Tutkielmassa tarkastellaan myös eri Kiinan taiteen tutkijoiden artikkeleita Song-dynastian taiteesta englannin ja kiinan kielissä.</p> <p>Luovuuden ja jäljentämisen ideat käsitellään kahden maalaamisen tyylien opposition kautta: toinen tyyli on, spontaani tyyli, joka oli oppineiden (文人) maalaamisen tyyli, ja toinen realistisempi tyyli, joka oli hovissa suosittu tyyli. Nykyään nämä kaksi suuntaa ovat eriytyneet kahdeksi eri tyyliksi: xieyi-maalaukset (写意, ”piirtää ajatus”) ja ”pikkutarkka” gongbi-tyyli (工笔, ”taidokas sivellintyö”). Työssä käsitellään myös esimerkit oppineiden ja hovin maalaustaiteilijoiden teoksista.</p> <p>Tutkimuskysymykset ovat: 1) Millaiset käsityksiä luovuudesta Kiinassa oli tänä aikana ja miten ne liittyivät oppineiden spontaanisiin tyyliin? 2) Oppineiden spontaanin tyylin näkökulmasta: nähtiinkö realistisempi tyyli täysin arvottomana todellisuuden jäljentämisestä? 3) Mikä yhteys ja millaisia uusia mahdollisuuksia tuli runouden ja maalaustaiteen sulautuessa yhteen? Millaisen uuden tilan se luo ilmaisuun? 4) Voidaanko luovuus ymmärtää yksilön ilmaisuna? Tai miten luovuus voidaan ymmärtää tässä kontekstissa?</p> <p>Tutkielman perusteella voidaan havaita, että Pohjoisen Song-kauden aikana vallitsivat seuraavat ideat luovuudesta: nähtyjen muotojen integroituminen sisäiseen kokemukseen, ja ilmaisu maalauksessa; näkemisen laajentaminen mielikuvituksen avulla; oppiminen jäljentämällä entisten taiteilijoiden töitä ja tyyliä, mutta etsimällä siinä muutoksen mahdollisuudet ja näin kehittämällä oman tyylin. Kyky välittää luonnonilmiöt ja omat ideat ja tunteet taiteen kautta vastuussa hetkiseen. Hovin realistisempi tyyli oli pyrkinyt todellisuuden objektiiviseen kuvaamiseen, mutta samalla siinä oli mahdollisuudet luovuuteen – varsinkin kohteen valinta oli tärkeä. Sopivan kohteen valinta oli tärkeä symbolisen merkityksen vuoksi, ja joskus se oli uudenlainen valinta, joka perustui perinteen tulkintaan ja oli väline omien tunteiden ilmaisemiseen. Kolmantena seikkana pitää huomioida mahdollisuudet, jotka oli antanut Song-kaudella tapahtunut runouden ja maalaustaiteen yhteensulautuminen. Runon kirjoittaminen maalauksen pinnalle antoi uuden ulottuvuuden maalaukseen, jossa on voitu ilmaista abstraktimmat ideat eli ajan ja muutoksien ilmaisemisen mahdollisuus, mikä auttoi tuomaan esiin kokonaisvaltaisemman kuvan maalausajankohtana eletystä hetkestä, sellaisena kuin se on koettu taitelijan mielessä. Ideat luovuudesta, kuten tässä tutkielmassa havainnoidaan, liittyivät paljon sisäisen kokemuksen kuvaamiseen, hetken välittämiseen ja oman persoonan ilmaisemiseen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Kiinan taidehistoria, Song-kauden maalaustaide, luovuus, jäljentäminen			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

## Sisällysluettelo

<b>Johdanto.....</b>	<b>4</b>
<b>i. Katsaus Kiinan taiteen tutkituimpiin aiheisiin ja kirjallisuuskatsaus.....</b>	<b>6</b>
<b>ii. Termien selitys ja teoria.....</b>	<b>11</b>
<b>iii. Spontaanisuus ja realistinen tyyli taiteessa.....</b>	<b>12</b>
<b>iv. Työn rakenne.....</b>	<b>13</b>
<b>1. Kaksi maalaustaiteen tyyliä ja näkemystä maalaustaiteesta Kiinassa.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1. Kahden tyylin oppositio.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2. Filosofiset juuret taidearvostelussa.....</b>	<b>17</b>
<b>2. Spontaani tyyli – muodot ylittävänä voimana ja sen heijastuminen taiteessa.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1. Maisemien kuvaaminen.....</b>	<b>19</b>
<b>2.2. Näky ylhäältä maisemaalauksissa ja runoissa.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3. Idean ilmaisemisen vaikeus ja maalaus visualisaationa.....</b>	<b>23</b>
<b>2.4. Henkilökohtaiset luovat voimat ja persoonan merkitys.....</b>	<b>24</b>
<b>2.5. Esimerkkejä bambun maalauksesta: samastuminen kohteeseen tai omien ideoiden ilmaiseminen.....</b>	<b>27</b>
<b>2.6. Jäljentäminen ja oman tyylin löytäminen.....</b>	<b>31</b>
<b>2.7. Kalligrafian ja maalauksen yhteiset ideat: sisäiset voimat (<i>qi</i>), resonanssi ja hetken jälki paperilla.....</b>	<b>37</b>
<b>2.8. Nopeus ja hitaus kahden maalaustyylin ominaisuuksina.....</b>	<b>39</b>
<b>3. Realistinen tyyli – muotojen todenmukaisuus ja lyyrisyys.....</b>	<b>42</b>

3.1. Song-hovin maalaukset.....	42
3.2. <i>Xuanhe kokoelma</i> : symbolinen merkitys ja vaikutukset runoudesta ja taolaisuudesta.....	45
3.3. Esimerkit keisarin maalauksista.....	46
3.4. Hovin realistisen tyylin arvostelu.....	49
3.5. Rajoitettu hetki ja tila – keskittyminen ja lyyrinen ilmaisu.....	51
3.6. Lyyrisyys maalaustaiteessa.....	55
3.7. Maalauksen rajoitukset ja runon lisäämisen uudet mahdollisuudet.....	56
3.8. Esimerkit: maalaus runon aiheesta ja runo maalauksessa .....	62
4. Aihepiirin laajentaminen ja uusien merkitysten löytäminen perinteestä.....	66
4.1. Zhao Mengjian <i>Narsissit</i> .....	66
4.2. Ma Lin <i>Unikko</i> .....	69
4.3. Qian Xuan <i>Päärynän kukka</i> .....	72
Johtopäätökset.....	74
Viitteet.....	78
Lähdeluettelo.....	81

## Johdanto

Song-kaudella (960–1279) maalaustaiteessa tapahtui muutoksia ja myös uusia tendessejä esiintyi taiteiden teoriassa. Pohjoisen Song-kauden aikana samalla oli kehitetty pikkutarkka realistinen kuvaus ja myös tyyliiltään täysin erilainen abstraktimpi monokromimaalaus, jonka tavoitteena oli ideoiden ja tunteiden ilmaiseminen. Se kehittyi oppineiden (*wenren* 文人) vaikutuksesta. He olivat oppineita virkamiehiä tai muuten korkeaa sivistystä omaksuneita henkilöitä, ja harjoittivat usein muutamia taiteenlajeja kuten runoutta, kalligrafiaa ja maalausta. He toimivat myös taiteen arvostelussa ja teoriassa.

Seuraamalla runouden tendenssiä tuomalla esiin maailman yksityiskohtia, myös maalaustaide siirtyi yhä enemmän objektiin yksityiskohtineen. Se tapahtui sekä maisemamaalauksien lähestyessä katsojaa että kukkien ja lintujen maalauksen kehityksen kautta. Myös runouden ja maalaustaiteen sulautuminen yhteen oli tapahtunut tuolloin, kehittymällä yhteiseksi ilmaisemisen välineeksi, jossa maalaus ja runo olivat samalla pinnalla ja voivat luoda kokonaisuuden, josta voi käydä ilmi maalaamisen hetken tilanne ja tunteet.

Sen vuoksi tässä työssä, tarkastelemalla Song-dynastian yllä mainittuja prosesseja, on tutkittu miten syntyi tai kuvattiin luova prosessi, tai miten uudistukset toivat uudet mahdollisuudet siihen.

Tutkielmassa on käsitelty Pohjoisen Song-kauden ideat maalaustaiteen tavoitteista ja luomisprosessista. Nämä julkaistiin eräässä tärkeimmistä sen ajan maalaustaiteen lähteistä, taiteilija Guo Xin (郭熙 1000–1090) tekstissä ”Metsien ja virtujen ylevä viesti”, joka löytyy käännöksenä suomeksi. Myös Xuanhe (宣和 1119–1125) Pohjoisen Song-kauden keisari Huizongin (宋徽宗 tai 赵佶 1082–1135) hovissa koottu maalaustaiteen kokoelma *Xuanhe huapu* (宣和画谱), jossa maalauksien listan lisäksi on johdanto jokaisesta taiteenlajista. Teos antaa mahdollisuuden nähdä sen ajan ideat maalaustaiteen teoriasta. Erityisesti sitä hyödynnettiin hovissa suosittu kukkien ja lintujen maalauslajin kohdalla.

Yuan-kaudella kehitys jatkui ja Ming-kaudella oli konseptualisoitu Dong Qichangin (董其昌, 1555–1636) teoriassa etelän ja pohjoisen maalauskoulut. Tässä työssä ei keskitytä Ming-ajan taiteen kehitykseen, vaan enemmän teoreettiseen edellisten kausien taiteen tendenssien pohdiskeluun.

Tutkielmassa on tarkasteltu myös Kiinassa tärkeää ideaa oman tyylin kehittämisestä oppimalla ja jäljentämällä, eli miten voi kehittää tyyliään oman ilmaisun välineeksi.

Tutkimuskysymykset ovat:

- Millaisia käsityksiä luovuudesta Kiinassa oli tänä aikana ja miten ne liittyivät oppineiden spontaaniin tyyliin?
- Oppineiden spontaanin tyylin näkökulmasta, nähtiinkö realistisempi tyyli täysin arvottomana todellisuuden jäljentämisenä?
- Mikä yhteys ja millaisia uusia mahdollisuuksia tuli runouden ja maalaustaiteen sulautuessa yhteen? Millaisen uuden tilan se luo ilmaisuun?
- Voidaanko luovuus ymmärtää yksilön ilmaisuna? Tai miten luovuus voidaan ymmärtää tässä kontekstissa?

Työ jakautuu neljään osaan. Ensimmäisessä ja toisessa keskitytään spontaaniin tyyliin ja kahden tyylin oppositioon, kolmannessa realistisempaan pikkutarkkaan tyyliin ja neljännessä lyyriseen estetiikkaan sekä yhteyteen runouden kanssa. Lisäksi tarkastellaan maalaustaiteen yhteyttä ja vuorovaikutusta kalligrafian ja runouden kanssa. Tyylien oppositiota ja spontaanisuutta käsitellään luonnon kuvaamisen kautta sekä maisemamaalauksissa että kukkien ja lintujen maalauksissa. Nykyään nämä kaksi suuntaa ovat eriytyneet kahdeksi eri tyyliksi: *xieyi*-maalaus (写意, ”piirtää ajatus”) ja ”pikkutarkka” *gongbi*-tyyli (工笔, ”taidokas sivellintyö”) (Törmä 2011, 95-96). Vaikka nämä käsitteet ovat nykyaikaisia eikä Song-aikana vielä ollut vastaavanlaista tarkkaa käsite-erottelua, oletan, että termit soveltuvat yhtä lailla rajaamaan sen ajan maalaustyyliä ja käytän näitä käsitteitä työssäni.

Työssäni käsittelen taidehistoriallisia lähteitä kahden tyylin analyysin kautta, työ on luonnoltaan kirjallisuuden katsaus. Esimerkiksi käsitellään joidenkin oppineiden ajatuksia, joiden kuuluisimmista edustajista ja teoreetikoista oli Su Shi tai Su Dongpo (苏轼 1037-1101). Työssäni pohditaan spontaanisuuteen, ekspressiivisyyteen ja luovuuteen liittyviä ideoita, joita oppineet hyödynsivät taidearvosteluissaan.

## Katsaus Kiinan taiteen tutkituimpiin aiheisiin ja kirjallisuuskatsaus

Kiinan taiteen eri aiheiden tutkimus on laaja, ja täällä keskitytään eniten niihin suuntiin, jotka liittyvät työn aiheeseen.

Perinteinen tutkimuskohde, jota tässäkin työssä tarkastellaan, on oppineiden maalaus. Pysyvistä kiinnostuksesta länsimaaisessa kirjallisuudessa viime aikojen esimerkki voisi olla Susan Bush kirja *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, vuodelta 2012. Jo viime vuosisadalla tutkijat Siren 1970-luvulla *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, (New York: Hacker Art Books Inc., 1973) ja Cahill 1980-luvulla *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, (Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988) olivat myös kirjoittaneet aiheesta. Tutkija Marilyn Wong-Gleysteen artikkelissaan "A Reassessment of the Chiang-nan Tradition" myös pohtii oppineiden maalauksen kysymyksiä Kiinan perinteen sisällä.

Kiinan taiteen tutkimusta Länsimaissa on ollut noin sata vuotta, ja ennen kaikkea oli huomattu, että kiinalainen maalaus ei käytä samaa perspektiiviä, eikä lainkaan perustu geometriaan ja että se on tiiviissä yhteydessä kirjallisuuden perinteen kanssa. (Törmä 2002, 7) Sen vuoksi oli lähinnä keskitetty maisemien maalauksien ja oppineiden maalauksen perinteen tutkimukseen.

Suuri osa Kiinan maalaustaidetta esitettävistä kirjoista jakautuu eri osiin aiheiden mukaan, kuten oppineiden maalaus, hovin maalaus, buddhalaisuuden maalaus, kaupallinen maalaus jne. Siis usein käytetään funktionaalista lähestymistapaa, eli on tarkasteltu, kenen maalaus on ja mihin tarpeisiin se on tehty. Tässä lähestymistavassa tarkastellaan, kuka maalasi teoksen ja miksi, oliko se oppinut konfutselainen, buddhalainen munkki tai taolainen, tai oliko maalauksella jokin poliittinen tarkoitus.

Tutkijat Wen Fong kirjassaan *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th – 14th Century*, (New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press; New Haven and London, 1992), Maxwell Hearn kirjassa *How to Read Chinese Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press; New Haven and London, 2008), Alfreda Murck *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent* (Harvard University Press, 2000) usein selittävät maalaukset juuri poliittisten vaikutteiden valossa. Maalaukset liittyvät tilanteeseen ja taiteilijan henkilökohtaisiin uskontoihin ja tavoitteisiin, se on Kiinan taiteen tutkimuksen yksi tärkeä lähestymistapa. Tutkijan Jonathan Hay kirjassa *Shitao–Ming-kauden lopun*

ja Qing kauden alun taiteilijasta Shitao, ja artikkelissa ”Posttraumatic Art: Painting by Remnant Subjects of the Ming” myös on se lähestymistapa, että kaikki ympäristö, sosiaalinen piiri, uskomukset ja muut tapahtumat vaikuttavat paljon, ja usein ei voi ymmärtää Kiinan maalaustaidetta ilman taiteilijan persoonan tilanteen ja tavoitteiden ymmärtämistä. Voi myös sanoa, että se on tärkeä aihe myös muiden tutkijoiden mukaan, koska useammin on sanottu, että Kiinan taiteiden harjoitus on tarkoitettu juuri henkilön itseilmaisuuksiin. (Yu-kung Kao, Qi Gong jne.) Sen vuoksi tässäkin työssä oletetaan samaa, ja taidetta on tutkittu taiteilijan henkilökohtaisena itseilmaisuna, ja että erityisesti hovin ja oppineiden maalaukset usein ovat vastaus myös poliittiseen tilanteeseen.

Toinen tutkimuksen aihe on symbolinen merkitys Kiinan maalaustaiteessa. Se on myös perinteinen lähestymistapa sekä Kiinassa, että Länsimaissa. Jo Pohjoisen Song aikana, mitä on tässä työssä käsitelty kausi, eri kukkien ja lintujen merkityksestä on kirjoitettu selkeästi hovin maalauksien kokoelman tekstissä (*Xuanhe huapu*, osa 15), ja se on nykyisin myös käytetty paljon. Esimerkiksi China Today artikkelissa *Messages Encoded in Bird and Flower Painting*, helmikuusta 2010, Wu Bing kirjoittaa useammin kiinalaisissa maalauksissa nähtyjien kukkien ja lintujen merkityksistä, kuten peoni, lootuksen kukka jne. Tästä voi nähdä, että symbolinen merkitys maalauksissa on ollut ja on tähänkin asti läsnä arjessa ja laajasti käsitelty kirjallisuudessa. Samoin tutkimuksia tehdään usein yhden kohteen merkityksestä tai aiheen kehittymisestä, esimerkiksi eri kukkien kuten luomun ja bambujen maalauksiin on kiinnitetty huomiota, tai sellaisiin aiheisiin, kuten lumimaisemat. Esimerkiksi Jiangnan yliopiston tutkija Shi Song (施嵩) ja tutkija Xu Ying (徐英) pohtivat juuri tätä aihetta, tai joskus vielä syvällisemmin on tutkittu jonkun kuuluisan maalauksen aihetta, kuten Xiao ja Xiang jokien maalauksen tekijän kysymys tutkijan Xie Zhilu artikkelissa.

Artikkelissa käsitellään maalauksen mahdollisen tekijän, ja sen ohella kertoo Pohjoisen Song kouluista ja taiteen tendenssistä, erityisesti maalaustaiteen ja runouden yhteydestä, mistä oli myös työssäni hyötyä. Maalaustaiteen ja runouden kohde ja sisäinen näkemys on sama, mutta näkemyksen välittämisen tavat ovat erilaiset. Molemmissa ilmaisemisen kohde olisi sekä maisema että oma tunne, ja maalaus antoi visuaalisen välittämisen, ja runo kuvaamisen kielen avulla.

Erityisesti pitää mainita kiinalaisen maalaustaiteen tutkija Suomessa Minna Törmä. Hän keskittyy Pohjoisen Song-kauden Li Cheng ja Yan Wengui taiteilijoiden ja koulukunnan teoksiin ja Guo Xin ideoiden tutkimukseen, ja Ming-kauden Dong Qichang ideoihin ja maalaustaiteen tutkimukseen. Hän on suomentanut Guo Xin tekstin ”Vuorien ja purojen ylevä viesti”, mikä on huomattava



suoritus, ja auttaa paljon ymmärtämään suomenkielen termejä Pohjoisen Song-kauden ja yleensä maisemamaalauksen perinteessä, myös tässäkin työssä oli erityisesti hyötyä. Tutkija on myös kirjoittanut esiteltävän artikkelin Guo Xin käännökseen ja muihin Kiinan taiteeseen liittyviin kokoelmiin, kuten artikkeli ”Kolme täydellisyyttä” kokoelmaan ”Itämainen estetiikka”.

Pohjoisen Song- taiteen tutkimukseen ja tämän työn aiheeseen liittyy Song Huizong aikana kootun *Xuanhe* kauden kokoelman teksti, jossa löytyy tuo kauden teoria maalaustaiteesta ja kommentit useimmista sen kauden ja myös entisten kausien taiteilijoista.

Sekä Guo Xin teksti, että Xuanhen kauden kokoelman teksti auttaa näkemään, millaiset ideat maalauksen tavoitteista ja luomisen prosessista olivat tänä aikana.

Pekingin kasvatustieteen yliopiston kalligrafian ja kulttuurin laitoksen tutkija Chen Guxiang artikkelissaan ”*Xuanhen* kokoelmassa ilmestyneet maalaustaiteen teorian ideat”<sup>3</sup> käsittelee kokoelmassa ilmestyneitä maalaustaiteen teoriaan liittyviä ideoita. Artikkelissa ilmestyivät jotkut ideaan liittyvät fragmentit *Xuanhe* kokoelmasta, ja tutkija kommentoi niitä. Ne kertovat uskontojen ja ajatusmaailman ideoiden vaikutuksesta maalaustaiteeseen, runouden ja maalaustaiteen yhteydestä ja niistä löytyvät myös ideat luovuuden, tai uudistuksen ja jäljentämisen pohdinnasta. Jo mainittu Ma Qiao ja Xu Bin artikkeli keisarin Huizong taiteellisista tavoitteista ”Keisarin Huizong oppineen tavoitteet ja *gongbi* kukkien ja lintujen maalauksien tutkimus”<sup>4</sup> oli myös lisännyt paljon Huizongin hovin taiteen ymmärtämiseen.

Kiinan taiteen teoriaan liittyvien tekstien fragmentit on löydetty Bush ja Shih kokoelman englanninkielisestä käännöksestä. Tärkeimpien tekstien osat kiinaksi on tarkasteltu verkossa, kuten *Xuanhe* kokoelman teksti.

Tämän työn kirjoittamisessa on paljon hyödynnetty artikkelien kokoelmasta *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991). Sieltä löytyy artikkelit Kiinan taiteen tutkijoista eri aiheisiin. Jo mainittu Yu-kung Kao artikkeli ”Chinese Lyric Aesthetics”, Wai-kam Ho artikkeli ”The Literary Concepts of ”Picture- Like” (*Ju-hua*) and ”Picture-Idea (*Hua-i*) in the Relationship between Poetry and Painting” olivat erityisen hyödyllisiä.

Runouden ja maalaustaiteen yhteyttä pohtivat artikkelit on myös löydetty tutkijoilta John Hay "Qian Xuan and Poetic Space", Richard Edwards "Painting and Poetry in the Late Sung.", Jonathan Chaves "Meaning beyond the Painting: The Chinese Painter as Poet".

Tässä työssä olen tutkinut miten molemmat taiteet lisäävät kokonaisuuteen yhden teoksen kuhunkin tapaukseen, kuten äsken mainitut tutkijat, ja mitä yhteistä on molemmilla taiteilla erikseen, kuten kuvalliset ideat – tutkija Wai-kam Ho (picture-like ideas). Artikkelissaan tutkija pohtii, millaiset olivat ideat ja mikä on "kuvallista". Muinaisissa ajoissa "kuvallista" oli termi, jota käytettiin kertomuksissa ihmisistä, mutta myöhemmin tuli maisemamaalauksiin. Hän käsittelee runouden ja maalauksen yhteiset lähteet tai välivaikutukset, kuin erämaata kuvaavien runojen ja rajattoman mielikuvauksen vaikutuksen maalaustaiteeseen. Työni kohdalla oli erityisen hyödyllistä hänen esimerkkinsä runouden vaikutuksista maisemamaalauksiin, ajan ja tilan käsitteleminen, äänien ja äänikuvien maalauksissa käsitteleminen, buddhalaisuuden vaikutus maisemamaalauksen kehitykseen.

Tutkijan mukaan eri kausilta olevat *picture-like* ideat olivat yhteiset sekä runoudessa, että maalauksessa. Samat kuvaukset runoissa olivat ilmestyneet maalattuna ja toisin päin. Esimerkiksi, kuvallinen idea "kaukana oleva sinisen viiva" oli ilmestynyt 1100-luvujen runoissa maisemien kuvauksissa ja samalla maalauksissa. (Wai-kam Ho 1991, 377–381 ) Myös yleisemmät ja abstraktisemmat aiheet, kuten esteettinen kokemus, ovat tutkijoiden Qi Gong ja Yu-kung Kao kohteena.

Qi Gong artikkelissaan "The Relationships between Poetry, Calligraphy and Painting" käsittelee "kolmen täydellisyyden": runouden, kalligrafian ja maalauksen suhteita Kiinan taiteessa. Hän käsittelee ensin runouden ja kalligrafian suhdetta, sitten kalligrafian ja maalauksen suhdetta, ja tulee päätökseen, että molemmilla on sama lähde: mitä on "nautinnon tuominen". Maalauksen ja kalligrafian samaisuus ylittää pelkän siveltimen käytön ja tekniikan samaisuuden, mutta on sama periaatteessa. Jos joku ei ymmärrä kalligrafiaa, hän voi nauttia sitä vain katsomalla. Se, mitä molemmilla taiteenlajeilla on samaa, on tavoite. Tässä työssä tarkastellaan kalligrafian ja maalauksen vuorovaikutuksia, joissa tavoitteena voi nähdä itseilmaisun ideat. Pääosan tutkimuksessa hän antaa maalauksen ja runouden suhteelle, mitä on käsitelty enemmän tässäkin työssä. Tutkija pohtii myös maalaustaiteen rajoituksia. Loppuosassa hän esittää päätöksen, että tässä pohdinnassa kolmeen taiteen yhteydestä voisi sanoa, että on olemassa "maalauksen meditaatio",

”runon meditaatio” ja ”kalligrafian meditaatio”. Kaikkien kolmen taiteen harjoittelun tulokset tulevat henkilön osaksi ja ilmaisemisen kokonaiseksi välineeksi. Vain jos ymmärtää niitä, voi tutkia niitä. (Qi Gong 1991, 19)

Yu-kung Kao artikkelissa ”Chinese Lyric Aesthetics” kirjoittaa lyyrisen estetiikan kehittymisestä, mitä tapahtui muinaisista ajoista lähtien ja erityisesti Song-kauden aikoina. Hän tarkastelee tämän erityisen estetiikan kehittymistä eri lajien kautta musiikissa, kirjallisuudessa, kalligrafiassa ja maalauksessa. Musiikki oli ensimmäinen esteettisen keskittymisen aihe Kiinassa. Jo ennen Qin aikana (221 – 206 eaa.) oli ilmestynyt jo ensimmäiset teoriat siitä. Kirjallisuudessa Lu Ji (陆机 261-303), muinaisen Kiinan kirjailija ja kirjallisuuden teoreetikko, oli aloittanut pohtia joitakin kysymyksiä kirjallisuuden teoriasta, jota oli jatkanut Liu Xie (刘勰 n.465 – n.522) kirjassaan *Kirjallisuudessa sivistynyt mieli ja lohikäärmeiden veistokset* (《文心雕龙》 *Wen Xin Diao Long*). Kolmas lyyrisen estetiikan kehittymisen ajanjakso oli 700-luvulla ja 800-luvulla ja silloin teoria oli jo kehitetty. Käytännössäkin teoria sai myös esimerkit taiteen töistä, jolloin oli kehitetty uusi runollinen muoto–reguloitu runo, ja kalligrafian teoria. Song-aikana tapahtui viimeinen neljäs teorian kehittymisen aste, jolla lyyrinen estetiikka oli kulminaatiossa ja oli jo kehittynyt kokonainen maalauksen estetiikka. Sen jälkeen maisemamaalauksen teoria ja oppineiden maalauksen tyyli oli dominantti estetiikassa 1900-luvun asti. (Yu-kung Kao 1991, 47)

Tutkija selittää myös, miksi valitsee juuri termin ”estetiikka” eikä ”taiteen filosofia”. Estetiikka keskittyy taiteen ja taiteilijan kokemukseen, taiteen filosofia kysymykseen ”mitä on taide?” ja ”mitä on taideteos?”. Tutkija perustelee valintaa sillä, että taiteilijat useimmiten näkevät teokset esteettisenä kokemuksena, luovana toimena ja ilmaisun jatkona tai tuloksena ja etteivät molemmat voi olla erikseen. Sen lisäksi estetiikka antaa mahdollisuuden keskittyä sekä taiteilijan luovaan kokemukseen että taiteen katsojan kokemukseen. Hän sanoo, että keskitytään siihen mitä taiteilijat itse kertovat taiteen luovasta prosessista, esimerkiksi, kysymyksiin ”miksi olen tehnyt tämän?”, ”miten olen tehnyt?” Tutkijat taas katsovat samat kysymykset omasta puolestaan, että ”mitä taiteilija on yrittänyt tehdä täällä?”, ja ”miten hän oli saavuttanut päämääränsä?” tai ”miksi ei ole onnistunut saavuttaa?” (Yu-kung Kao 1991, 48) Sitten tutkija keskittyy luovaan aktiin ja luoviin välineisiin: kieleen tai maalaukseen.

Näistä artikkeleita ja ideoita on hyödynnetty paljon tässä työssä, sen vuoksi tarkastellaan laajemmin ideoiden selityksiä ja teoriaa, joita on käytetty jatkossa.

### **Termien selitys ja teoria**

Tässä työssä jäljentäminen on sekä entisten mestarien kopiointia että luonnon kopiointia – sama kuin realistinen tyyli.

Luovuudella tässä ymmärretään eri ideoiden integroitumista ja sulautumista yhteen uudessa taideteoksessa (täällä seurattu tutkijaa Yu-kung Kao)

Ideota Kiinan taiteessa tarkastellaan samoin runoudessa ja maalauksessa, joskus symboliset-joilla on joku pysyvä merkitys; niin sanotut ”kuvalliset ideat” *picture-like ideas* – täällä seurattu tutkijaa Wai-kam Ho. Sellaisia ideoita, jotka kuvaavat jotain paikkaa, maiseman osaa, kukkaa, lintua tai tilannetta (auringon nousu, syksyn ilta, lehtien suhina jne.) on käytetty taiteessa, runoudessa ja maalauksessa usein ja ovat tulleet osaksi perinnettä.

Sellaisten ideoiden käyttäminen eri kombinaatioissa, tai oman tilanteen ilmaisemisessa tarkastellaan osaksi luovaa prosessia, kuten symbolinen ilmaiseminen.

Perinteestä oppiminen, idean ottaminen ja käyttäminen omiin tarkoituksiin – seurattu tutkijaa Hay – on usein käytetty tapa kulttuurissa, jossa on rikas perinne. Se viittaa historiaan ja kirjallisuuteen. Niistä taiteilija löytää sopivat ideat ja tuo ne omaan teokseen. Tässä näkyy henkilön kyky muokata ja luoda oman uuden tarkoituksen jo olemassa olevista symboleista.

Tutkijan Ogawa Hiromitsu artikkelissa ”The Relationship between Landscape Representations and Self-Inscriptions in the Works of Mi Yu-jen” oli pohdittu oppineen taitelijan Mi Youren kahta maalausteosta, joissa on maalattu samanlainen kompositio, ja pohdittu kuinka paljon voisi löytää mahdollisia kombinaatioita jäljentämiseen ja jatkamiseen yhdestä maalauksesta: *Pilviset vuoret*. Tutkija löytää ainakin 56 kombinaatiota. Tutkija etsii muutoksia ja samnkaltaisuuksia muissakin maalauksissa ja kysyy, kuinka monta kertaa voi luoda uuden maalauksen samasta kohteesta ja millaiset suhteet ovat kopioinnin, luovuuden, ajan, hetken ja oman itsen löytämisen ja ilmaisemisen välillä.

Myös Jonathanin Hayn ideat siitä, että poliittiset tapahtumat olivat vaikuttaneet paljon Kiinan taiteeseen, on tässä käytetty pääoletuksena. Tutkijan kirjassa Ming-kauden lopun ja Qing kauden alun taiteilijasta Shitao on kuin esimerkki, vaikka täällä tarkastellaan aiemmin kauden Song ja Yuan-taidetta, mutta täällä tilanne Yuan-kauden taiteessa on sama, sen vuoksi otetaan hänen lähestymistapansa käyttöön.

Toinen oletus, jota täällä käytetään, on että taiteilijan persoonallisuus on tärkeä. Se on ristiriidassa muiden teorioiden kanssa, jotka siirtävät painotusta lukijalle tai katsojalle, ja tekijän persoonasta pois, niin kauan että sanotaan että teksti tai maalaus on itsenäinen, jota pitää katsoa ilman viitettä tekijään.<sup>4</sup> Kuitenkin suurin osa Itä-Aasian taiteen tutkijoita ovat sitä mieltä, että tekijän persoonallisuus oli aina hyvin tärkeä Kiinassa. Se on osittain siksi, että taiteenteoria siellä koko ajan ympäröi henkilökohtaista kokemusta ja kehitystä, oman tyylin kehittämistä jne. Myös heidän teoksissaan ilmestyvät ideat ovat tärkeitä usein juuri heidän henkilökohtaisen tilanteensa kautta. Sen vuoksi pitää kiinnittää huomiota tekijän henkilöön ja itseensä kehittämisen ideoihin myös tässä työssäkin.

Vielä yksi tärkein oletus on, että Kiinan perinteessä, maalaustaiteessa ja runoudessa usein käytetään symboleita. Tutkijan Yu-kung Kao mukaan, lyyrinen ilmaiseminen Kiinan taiteessa tapahtuu symboleita käyttämällä. Muutkin tutkijat useammin selittävät teokset juuri symbolisen merkityksen kautta. Tässäkin työssä käytetään tätä lähestymistapaa. On taas ristiriitainen näkemys, että taiteessa ei pitäisi olla mitään merkitystä, ja se on vain vapaata ilmaisemista, eikä siinä voi olla mitään muuta pinnanalaista merkitystä, joka ylittää teoksen konkreettista kuvattusta. Mutta sillä tavalla voi jäädä pois paljon, useammin aiheen valinnassa on tarkoitusta, ja se näkyy tilanteesta, jossa valitaan sopivaa aihetta, että myös kauden teksteistä (jo mainittiin esimerkkinä *Xuanhe* kokoelmaa) voi löytää ideat merkityksistä, jotka olivat tekijöiden mielessä luomisen hetkessä.

### **Spontaanisuus ja realistinen tyyli taiteessa**

On kaksi suuntaa, jotka vastaisivat luovuuden ja kopioinnin ideoihin, jotka olivat tärkeä osa luovuuden ja kopioinnin käsitteiden ymmärtämisessä.

Spontaanisuus on ymmärretty kuin vapaa harkitsematon luominen, ja realistinen tyyli, joka oli erityisesti kehittynyt keisarin Huizongin hovissa, ja oli usein kritisoitu kuten pelkkä luonnon jäljentäminen ilman taiteilijan oman persoonan ilmaisemista.

Ensimmäinen tyyli oli oppineiden maalauksen ja kalligrafian ideaali, ja toinen oli keisarin hovin suosittu tyyli. Mutta toisaalta, oppineiden tyyli oli paljon vaikuttanut hovin tyyliin, ja se oli Etelän Song- aikana tullut vähän realistisemmaksi, ja myös jotkut oppineet olivat käyttäneet hovin tyylin kaltaista tekniikkaa omien ideoiden ilmaisemiseen.

Erityisesti tutkijoiden Ma Qiao ja Xu Bin mukaan, Song Huizong hovin maalaustaidetta on Kiinan taidehistoriassa aliarvostettu, ja keisari oli itsekin “oppinut” ja hänen taiteelliset tavoitteensa olivat samat kuin muilla oppineilla. (Ma Qiao, Xu Bin 42-43)

Osassa kukkien ja lintujen maalauksen kehittymistä on tässä tarkasteltu eri tapana ilmaista omat ideat, ja tyylien opposition kautta tarkasteltu myös, miten tyyli oli liittynyt luovuuden tai kopioinnin ideoihin.

Viimeinen aihe on runouden ja maalaustaiteen yhteys –sitä on tarkasteltu kahtena tapana, ensin on runouden ja maalaustaiteen samaisuus, joka on sen tavoitteissa ja yhteisissä kuvallisissa ideoissa, jotka molemmat taiteet käyttävät.

Toinen puoli on molempien taiteiden käyttäminen yhdessä teoksessa, jossa ne lisäävät toiseen jotakin, mitä toinen ei voi välittää, ja luovat lyyrisen kokonaisuuden. On ainutlaatuinen kiinalaisen taiteen ominaisuus, että voi käyttää kolmea eri taiteenlajia, maalaustaidetta, runoutta ja kalligrafiaa yhdessä teoksessa. Tarkastellaan esimerkeillä, millainen yhteys on eri taiteissa yhden teoksen kohdalla, miten luova integroituminen näkyy siinä.

Tässä työssä on seurattu tutkijan Qi Gong ideaa, että voisi puhua kokonaisesta henkilökohtaista ilmaisemisen prosessista, joka myös on harjoitus, jota voi nimittää meditaatioksi. Myös tutkijan Yu-kung Kao lyyrinen ilmaiseminen on idea, josta hyödyttiin tässäkin työssä.

## **Työn rakenne**

Ensimmäisessä osassa on tarkasteltu, miten Kiinan maalaustaiteessa ilmestyivät kaksi eri tyyliä tai lähestymistapaa, ja millaiset ideaalit olivat. On käsitelty luonnon kuvaamisen kehitykset, josta voi

nähdä, miten yritykset kopioida tai näyttää todellisen kuvauksen eivät olleet niin tärkeitä, kuin sisäinen näkemys ja pyrkimykset ymmärtää luontoa. Siinä vaikuttivat kulttuurin syvemmät ideat ja uskonnon ideat. Siihen liittyy myös idea siitä, että henkilökohtainen kehitys, myös esteettinen, ja oman tyylin löytäminen oli tärkeää, mikä on maalaustaiteessa yhteistä kalligrafian taiteen kanssa.

Bambun maalauksen esimerkkinä eri kausista, Song, Yuan-ja Ming tarkastellaan taidetta esteettisenä henkisenä harjoituksena. Bambu oli tullut yhdeksi suosituimmista aiheista Kiinan taiteessa.

Sitten on käsitelty oppimista ja uudistusta, oppiminen sekä muinaisista lähteistä että luonnosta.

Myös variaatiot oman maalauksen kautta, -yhden aiheen rajoissa, jossa näkyvät mahdollisuudet luovuuteen.

Toisessa osassa tarkasteltu realistinen tyyli Song-hovissa, runouden tuleminen maalaustaiteen estetiikkaan ja symbolien käyttö. Siinä on keskitetty Song-kauden suosituimpaan lajiin, kukkien ja lintujen maalaukseen, ja käsitelty esimerkit keisarin Song Huizong omista maalauksista, jotka olivat ensimmäiset maalaukset, joiden pinnalle oli kirjoitettu runo, ja muiden maalaustaiteilijoiden, kuin Ma Lin työt.

Samalla tarkasteltu Song-kaudessa tapahtunutta siirtymistä yksityiskohtiin, ja lyyrisen estetiikan tulemistä maalaustaiteeseen. Oppineen maalaustaiteilijan ja runoilijan Qian Xuan esimerkkinä tarkasteltu miten oli kehittynyt eteenpäin maalaustaiteen ja runouden yhteys ja myös pikkutarkka tyyli maalauksissaan ja miten runot olivat auttaneet ilmaista ideoita ja tunteita.

Zhao Mengjian esimerkkinä tarkasteltu miten uudet symbolit olivat ilmestyneet maalauksissaan ja miten se oli jatkanut perinnettä.

Esimerkkeissä maalauksista etsitään, mitä nämä luovuuden ja jäljentämisen ideat ovat käytännössä.

Kysymykset, jotka useammin käytettiin maalauksien analyysissa, ovat:

- taiteilijan oma tilanne. Se auttaa näkemään, kuka, mihin tarkoitukseen, milloin ja miksi teos on tehty.

- oliko tavoiteltu spontaania tyyliä vai realistisempaa kuvausta ja miksi? Näkykö uudenlainen lähestymistapa tekniikassa?
- oliko tavoitteena ilmaista joku symbolinen merkitys tai oliko viitettä johonkin historialliseen henkilöön tai tapahtumaan? Miten tapahtui perinteen uudestaan luominen?
- jos on maalauksen ja runon yhdistetty teos, miten uudenlainen merkitys on luotu?

## 1. Kaksi maalaustaiteen tyyliä ja näkemystä maalaustaiteesta Kiinassa

### 1.1. Kahden tyylin oppositio

Kiinan taiteessa on olemassa kaksi eri lähestymistapaa maalaamiseen. Yksi, joka oli suosittu keisarillisessa hovissa, oli ”pikkutarkka” *gongbi* tyyli, ja realistisen suunnan maalaukset. ”Kiinalaisten taidemaalarien taito luoda tarkkoja, miltei valokuvan näköisiä luonnonobjektien kuvauksia, on ollut korkeimmalla tasolla 1000-luvulla ja 1100-luvun alussa” (Cahill 1988, 80). Samalla oli 1000-luvulta alkaen kehittynyt rinnalla toinen suuntaus, englanninkielisessä kirjallisuudessa niin sanottu ”literati” tai ”scholar-amateur” harrastajataiteilijoiden maalaus tai mielen kirjoittamisen *xieyi* maalaus. Tämän muodon harrastajat olivat oppineita virkamiehiä tai vastaavan sivistyksen saaneita oppineita, jotka oman persoonan kehittämiseksi ja ilmaisemiseksi olivat harjoittaneet maalaustaidetta, kalligrafiaa ja runoutta. Heidän maalaustyyliinsä erosi hovissa suositusta tyylistä; se oli abstraktimpi, ja siinä arvostettiin siveltimenkäyttötaitoa ja vältettiin värien käyttöä maalaten pelkällä musteella. ”Ylpeänä harrastajastatuksestaan, he olivat kehittäneet uuden erityisen henkilökohtaisen maalaamistyylin, jossa päävälineen objektien kuvaamiseen muodostivat ekspressiiviset siveltimen viivat”. (Hearn 2008, 5)

Jo Tang- kaudesta alkaen, maalaustaiteilijan on pitänyt valitta *danqing* 丹青 ”punaisen ja vihreän”, eli väriä käyttävän perinteen välillä, ja *shuimo* 水墨 ”veden ja musteen” perinteiden välillä, jotka kehittyivät omaa tietään. Perinteen aloittajaksi musteen maalauksiin on usein mainittu Wu Daozi (吴道子 680–760), ihmisten ja jumaluuksien taiteilija, kuka oli käyttänyt viivat, mutta ei käyttänyt yhtään väriä, ja toisen perinteen aloittajaksi joskus mainitaan taiteilijaa Xiang Rong (项容 Xiang Rong), joka oli käyttänyt mustetta ilman viivoja. Li Cheng (李成 919–967) on sanottu tuovan kaksi tekniikkaa yhteen, liittymällä viivojen käyttöön eri musteen gradaation puolivärit. Sitten Song aikana Su Shi on myös yhdistänyt maalaustaidetta ja runoutta. (Wai-kam Ho 1991, 388)



Tang aikana maisemamaalaus tuli suositummaksi aiheeksi, kuin muotokuvien maalaus, mikä oli tärkein aihe ennen, ja myös kalligrafia tuli yhä tärkeämmäksi ekspressiiviseksi abstraktiseksi välineeksi. Se teki mahdolliseksi sellaisen uuden estetiikan tulemisen, jossa maisemien maalaus tuli täydelliseksi itseilmaisemisun aiheeksi, ja kalligrafiasta tuli ekspressiivinen tekniikka. (Yu-kung Kao 1991, 83)

Tutkija Susan Bush myös kirjoittaa, että vaikka aikaisempi maalaus keskittyi representaatioon, kuin tarvinnut muotokuvien maalaamiseen, Su Shin aikoina painopiste alkoi siirtyä enemmän persoonan ilmaisemiseen, ja samalla maalaustaide lisättiin jalojen taiteiden joukkoon runouden ja kalligrafian rinnalle (Bush 2012, 12-13). Sen ajan oppineiden kritiikissä esiintyy näkemys siitä, että ulkoisen muodon esittäminen on vain yksinkertaisten ihmisiten käsitys taiteesta (Cahill 1988, 80).

Maalaustaiteen muuttumiseen abstraktisemmaksi antoivat perustan myös muutkin taiteet kuin runous, jossa sisäinen luova mentaalitoiminta oli usein osa sisällöstä, ja siinä tärkeä osa oli maiseman näkeminen tai kuvittelemisen. (Yu-kung Kao 1991, 83) Sen ilmaiseminen maalauksessa olisi vain osa tästä luovasta kokonaisuudesta, joka tapahtui ennen maalaamista tai maalaamisen aikana. Maalaus oli prosessin jälki, josta voi nähdä, mitä taiteilija oli ajatellut, ja tärkeintä ei ollut todellisen maiseman kuvaus.

Toinen taiteenlaji, joka vaikutti maalaustaiteen muutoksiin, oli kalligrafian teoria, jossa pohdittiin, kuinka taiteen voima ei ole sisällössä, vaan sen symbolissa muodossa. (Yu-kung Kao 1991, 83)

Kalligrafiasta tuli tekniikka ja näkemys, että muutamissa vedoissa voi ilmaista ajatuksen tai idean, ja myös ekspressiivisyys, joka kehittyi tämän ajan kursiivin kirjoittamisen tyylistä.

Juuri siveltimen viivat, joita mainittiin yllä, ja pelkästään musteella maalaaminen, siis olivat tulleet oppineiden tyylin yhdeksi tärkeimmistä arvostelukriteerioista. Oppineet käyttivät kalligrafiasta oppimiaan sivellintaitoja maalauksien luomiseen. He käyttivät samaa tekniikkaa ja samoja vetoja. Tästä näkökulmasta kohteen visuaalinen representaatio ei ollut tärkeää. Maalauksen kautta oli mahdollista osoittaa oppineisuutensa, edistynyttä siveltimenkäyttötaitoa ja omaa ”kirjoittamisen” tyyliä. (Cahill 1988, 80) Kalligrafia oli maalaustaidetta korkeammassa asemassa (Törmä 2011, 88), ja maalauksen kalligrafinen vaikutelma oli korkean taidon tunnusmerkki. Myöhemmin keskitytään enemmän kalligrafian ja maalaustaiteen yhteneväisyyksiin ja vaikutuksiin.

Kalligrafian arvostelun kriteerit olivat myös vaikuttaneet maalaustaiteeseen. Pohtimalla oman tyylin ja kalligrafitaiteen edistämistä, kuuluisa kalligrafi Huang Tingjian (黄庭坚 1045-1105) kirjoitti tekstissä *Karkotettu kuolematon syksyisessä rannassa* (*Zhe xian qiu pu ge* 谪仙秋浦歌), ”ennen olin kirjoittanut kursiivin, ja silloin koko maailma sanoi, että se on erinomainen; vain Qian Mu-fu (Qian Xie 钱勰 1034- 97) sanoi, että se on vulgaari. Olen ajatellut tätä paljon ja lopulta tosiaan olen korjannut tai ottanut pois vulgaarit elementit, ja kun maailma oli nähnyt sen, kaikki sanoivat, että se ei ollut hyvä. Harmi! Miten olisin voinut odottaa niiden töiden kohdalla, joissa olin etääntynyt vulgaariudesta, että vulgaarit ihmiset olisivat ymmärtäneet ne? On parempi, jos he eivät olisi sanoneet, että joku työni on hyvä.” (Yang Renkai 1991, 26) Huang Tingjian täällä tuo esiin ongelman, että suuri osa ihmisistä mielestään ei voi ymmärtää hyvää taidetta. Hän kirjoitti tässä kohteessa, miten hän oli loukkaantunut siitä, että se tyyli, josta suuri osa ihmisiä on pitänyt hänen taiteessaan, hänen omasta näkökulmasta ei ole parasta, ja toisin päin, harva voi ymmärtää hänen parhaita saavutuksiaan. Sen vuoksi on vaikea seurata kaikkien ihmisten arvostusta ja ymmärrystä, mitä on hyvä kalligrafia, ja mitä ei. Taiteen arvostelukriteerit ovat erilaiset, jos katsoo suurinta osaa ihmisiä ja taiteen ammattilaiset tai oppineet, joilla on erilainen näkökulma.

Kuitenkin, ei vain oppineiden, mutta myös laajemmassa kritiikissä, Kiinan taiteessa oli tullut keskeiseksi oppineiden esiin tuoma idea, että tärkeämpää maalauksessa on ilmaista jotakin muotojen takana, ja oman persoonan ajatuksia. Ne ammattitaiteilijat, jotka pyrkivät realistisempaan tyyliin ja pystyivät vastaamaan tähän kritiikkiin, vastasivat, että oppineet olivat vain tuoneet esiin spontaanisuuden tai muinaisuuden sävyjä, eivätkä yrittäneet oppia maalauksen normeja tai tekniikkaa (Cahill 1988, 82).

## **1.2. Filosofiset juuret taidearvostelussa**

Kahden tyylin ja niiden tavoitteiden juuret voi jäljittää Kiinan filosofiaan ja taidetta käsitteleviin teksteihin jo muinaisesta Kiinasta. Taiteen historia alkaa jo varhaisimpien dynastioiden ajoista, vaikka ensimmäiset tekstit pohtivat musiikkia ja runoutta. Nimenomaan maalaustaidetta pohtivia tekstejä oli ilmestynyt vain Tang-dynastian kaudella. (Yu-kung Kao 1991, 47) Filosofiset tekstit, vaikka ne eivät ole keskittyneetkään erityisesti taiteisiin, olivat kuitenkin joskus viitanneet maalaustaiteeseen.

Esimerkiksi taoismin klassikon, Zhuangzin (庄子 300-luvut eaa), teksteissä on kertomuksia ammattilaisten töistä, ja muiden ammattilaisen joukossa kerrotaan myös maalaustaiteilijoista. Tekstissä kerrottiin, että yksi valtias oli kutsunut paljon kuvamaalareita töihin. Yksi heistä oli tullut myöhässä, ja vaikka hän käyttäytyikin kohteliaasti, hän ei ollut käskyn saatuaan seisonut ja odottanut muiden kanssa rivissä tilaisuuden päättymistä kuten tapa vaati ja oli poistunut heti teeman kuultuaan. Valtias oli lähettänyt ihmisiä katsomaan, mitä hän teki ja sai kuulla, että hän oli puoliksi riisuutunut ja istui maassa varmaan keskittyen tehtävään. Valtias oli tyytyväinen ja sanoi, että hän on todellinen taiteilija ja todennäköisesti suorittaa tehtävän. (Bush ja Shih 2012, 42). Vaikka kertomus saattaa olla vain Zhuangzin sepite, ja vaikka tarinan painopiste ei ole taidemaalarin työssä, se on yksi varhaisimmista kertomuksista taidemaalarien työstä ja luomisen prosessista.

Toinen kuuluisa kertomus taidemaalareista löytyy Han Feizin (韩非子; n. 280–233 eaa) teksteistä, ja se on vähemmin luomiseen keskittyvä siinä mielessä, että se on käytännöllisempi. Kertomuksessa joku kysyy taidemaalariilta, mikä on kaikkein vaikein asia maalata ja mikä kaikkein helpoin. Kuvamaalari vastaa, että jumaluuksien ja demonien maalaaminen on helpointa, mutta koirien ja hevosten maalaaminen on kaikkein vaikeinta, koska ihmiset näkevät näitä eläimiä päivittäin, mutta jumaluuksia ja demoneita ei juuri nähdä, ja täten harvat tietävät, miltä niiden pitäisi näyttää. (Bush ja Shih, 2012, 16)

Näissä kahdessa pienessä kappaleessakin nousee jo esiin kiinalaisen taiteen ja kritiikin yksi suurista teemoista, eli realistisen kuvaamisen ja vapaan luomisen, ekspressiivisyyden, suhde taiteessa. Ensimmäisessä Zhuangzin tekstissä esiintyy ajatus, että maalari inspiroituu luonnonvoimista. Hän etsi sen vuoksi paikkaa kaukana muista ihmisistä, ja hallitsi taiteen niin täydellisesti, että luomisen prosessissa oli menettänyt tietoisuuden itsestään (Bush ja Shih 2012, 18). Täten oli oletettu olevan mahdollista ylittää oman persoonan rajat ja luoda todella hyviä maalauksia. Tämä lähestymistapa on usein kuvattu paljon mystisemmin kuin toista. Han Feizi näyttää toisen puolen, realistisen kuvaamisen vaikeudet, jossa pyritään objektien tarkkaan kuvaamiseen niin todenmukaisesti kuin mahdollista. Siinä ei ole kiinnitetty paljoakaan huomiota prosessiin. Pääpaino on uskottavassa tuloksessa.

Näitä eroja pohditaan myös Etelän ja Pohjoisen perinteiden erikoisuuksien ja vaikutuksien valossa.

Kuten kirjottaa tutkija Wai-kam Ho, kiinalainen maalaustaiteen perinne oli löytänyt tiensä kahden perinteisesti oppositiossa olevien perinteiden keskellä, yksi on Konfutselaisen – Buddhalaisen, hovin ja monasterien perinteen pohjoisessa ja Taolaisuuteen orientoidun ”vuorien ja metsien perinteen” (山林传统 *shan lin chuantong* ) etelässä; kesken Chang’anin hovin, pääkaupungin perinnettä ja yksinkertaista ja normien vastaista tavallisten ihmisten makua etelässä. (Wai-kam Ho 1991, 388) Nämä erikoisuudet taiteen tavoitteiden ymmärtämisestä oli myöhemmin kehittynyt yhä enemmän eri suuntaan, ja entisin jakaminen tapahtui maisemien maalauksessa. Seuraavassa luvussa on tarkasteltu miten luonnon kuvaaminen maisemamaalauksissa käsiteltiin Song-kauden kuuluisa maisemamaalari Guo Xi tekstin esimerkkinä.

## **2. Spontaani tyyli muodot ylittävänä voimana ja sen heijastuminen taiteessa**

### **2.1. Maisemien kuvaaminen**

On oletettu, että varhaisessa Kiinassa korkeimmassa arvossa oli juuri realistinen maalaus, koska ensimmäiset itsenäisen maalaustaiteen muodostaneet aiheet olivat ihmisten ja jumaluuksien kuvausta. Heitä yritettiin kuvata mahdollisimman tarkkaan ja todenmukaisesti. (Bush 2012, 15).

Toisaalta, Tang-dynastian aikana maisemamaalaukset olivat alkaneet tulla suosioon. (Bush ja Shih 2012, 166) Tutkija Minna Törmä artikkelissa ”Maisemakokemuksen kuvauksen alkuhistoria” kirjoittaa, että maisemien maalaukset olivat estetisoitu jo ennen sitä, ja olivat jo maisemien arvostuksen esteettisiä kriteereitä. Ne olivat muotoutuneet puutarhataiteen ja runouden piirissä. (Törmä 1999, 11). Maalauksissa ei tarkka kuvaus ollut päätavoite, vaikka myös esim. vuorien piirteiden suhteelliseen tarkkuuteen pyrittiinkin. Teoksissa, joissa pohdittiin maisemamaalauksia, oli esimerkiksi pohdittu jokaisen vuoren ominaisuuksia, ja eri vuodenaikojen vaikutusta (Bush ja Shih 2012, 166). Esimerkiksi, Guo Xi oli kirjoittanut aiheesta: ”Kaakkoisosan vuoret ovat usein ihmeellisen muotoisia ja kukoistavia (...) Kaakkoisosan maa on hyvin alavaa ja tulvavesi kulkee sen kautta huuhdellen ja puhdistuen pintakerroksen.” (Guo Xi 1999, 37), ”Luoteisosan vuoret ovat taas vankkoja ja vakaita. Luoteisosassa maa on hyvin korkealla ja jokien alkulähteet sijaitsevat siellä hautautuneena kumpujen ja rantojen polveilun alle.”(Ibid) ”Song-vuorella on useita kauniita puroja, Hua-vuorella useita kauniita huippuja, Heng-vuorella (Hunan) useita kauniita halkeilleita huippuja,

Chang-vuorella (Zhejiang) useita kauniita huippujen jonoja ja Tai-vuorella on erityisen kaunis keskushuippu.” (Ibid, 38) Näistä esimerkeistä voi nähdä, että eri alueiden ja vuorien ominaisuudet olivat tärkeää huomata ja tietää, ja maalauksissakin pyrittiin näyttämään ne. Mutta toisaalta, havainto ei ollut myös pelkkä ulkoisen muodon jäljentäminen. Guo Xi kirjoittaa myös, miten pitää välittää vuodenaikojen erilaisuudet: ”Kevään vuorilla usva ja pilvet leviävät keskeytymättä ja ihmiset ovat täynnä iloa. Kesän vuorilla lehtevät puut antavat runsaasti varjoa ja ihmiset ovat täynnä tyytyväisyyttä. Syksyn vuorilla kirkkaat ja puhtaat lehdet leijuvat maahan ja ihmiset ovat täynnä kunnioitusta. Talven vuorilla hämärä ja sumu peittävät näkymät ja ihmiset ovat täynnä liikkumattomuutta. Näiden maalausten katsominen herättää ihmisessä vastaavanlaisia tuntemuksia ja hänestä tuntuu siltä kuin todella olisi keskellä tietynlaisen vuorta.” (Guo Xi 1999, 36) Tavoite on, että maisemamaalaus välittäisi tunteita, jotka voisi olla ihmisellä, joka olisi läsnä vastaavassa paikassa, tärkeitä eivät ole havainnot, kuinka paljon ja millaisia puita ja puroja on maiseman kuvauksessa, vaan minkälainen tunne tulisi välittää sen avulla.

Maalauksia ei näinä aikoina tehty ulkona, vaan omassa työhuoneessa, vaikka vuorilla olikin käyty tarkkailemassa kohdetta (Bush ja Shih 2012, 157). Maiseman havainnossa olennaista oli eri muotojen ja ilmiöiden tutkimuksen jälkeen tuoda se esiin lopputulos, joka olisi jo valmiiksi mietitty kokonaisuus, mielen näkemys, jota myöhemmin maalattiin. (Törmä 1999, 18)

Guo Xi oli ennen aloittamista puhdistanut työhuoneensa, polttanut aromaattisia tikkuja ja yrittänyt löytää rauhallisen mielentilan voidakseen kuvata maisemaa (Bush ja Shih 2012, 157). Runojen lukeminen ja nauttiminen myös oli liittynyt luomisprosessiin ainakin valmistautumisen aikana (Ibid. 158). ”Maalauksien tekeminen ja katsominen koettiin rituaaleina.” (Törmä 1999, 12)

Guo Xin yksi kuuluisimmista ideoista on maisemamaalauksien luokittelu, jossa on maalaukset, joita voi katsoa ja maalaukset, joissa voisi kuljeskella, ja kaikkein parhaita ovat sellaiset, joissa voisi asustaa.

Song-ajan kuuluisa monipuolinen tiedemies ja tutkija, myös taidekriitikkona toiminut Shen Kuo (沈括 1031- 1095), oli huolissaan, että sinä aikana ei elänyt paljon ihmisiä, jotka olisivat nähneet maalattujen objektien muotojen ja sijainnin läpi, ja hallinneet niiden ”pinnanalaisen järjestyksen ja mystisen luomisen” (Bush ja Shih 2012, 100). Hän kirjoittaa, että esimerkiksi hän on omistanut Wang Wein (王维; 699–759) maalauksen, jossa banaanipuu oli kasvanut lumessa. Se olisi

mahdotonta, jos tavoitteena olisi todellisen maiseman representaatio. Mielleyhtymät olivat heti realisoituneet maalauksen kautta, ”niin hänen luovuutensa ilmentymät liittyivät jumalalliseen ja hän oli löytänyt erityisellä tavalla luonnon ideat” (Ibid).

Samanlaisia kertomuksia luonnossa mahdottomista tapahtumista voi löydä myös saman ajan runouden kehittämisessä. (Wai-kam Ho 1991, 389) Maisemarunojen *shanshuishi* (山水诗) tarkastellaan ilmestyneen ja vaikuttaneen Kuuden dynastian kaudella (265–589) ja edustajana oli Xie Lingyun (谢灵运 385-433) (Ibid; Törmä 1999, 12). Hän oli ”seikkailunhaluinen vaeltaja ja aina innokkaana etsimään kuuluisia vuoria ja nähtävyyksiä” (Törmä 1999, 12), ja runoissa usein kuvaa vuorilla yksin kuljeskelua (Ibid) ja oleskelua. Mutta tässä runossaan hän kuvaa täysin mahdottoman tilanteen, jossa:

”Aamulla kuulen illan tuulen puhaltelua

Illalla näen aamun auringon ensi valoa”<sup>2</sup>

Runon kahdessa lauseessa näkyy ajan sekoittuminen, luonnon lakien ja järkevyyden kielto, joka esittää, tutkijan Wai-kam Ho mukaan, tämän ajan suuren löydön – henkisen vapautumisen, jossa voinut ylittää todellisuuden rajat. ”Tämä löytö oli Kiinan taiteessa tärkeä, koska se vapautti ihmisen hengen fyysisestä maailmasta ja avasi tien rajattomaan oman mielikuvituksen maailmaan.” (Wai-kam Ho 1991, 389)

## 2.2. Näky ylhäältä maisemaalauksissa ja runoissa

Se löytö oli järkyttänyt kauden taiteen ja ajatuksen maailmaa: ”mielikuvitus oli vapautettu ja nyt oppinut voinut nähdä koko neljää maailmanpuolta, istumalla hänen kotona,” tai maalata pienen viivan, joka muodostaisi koko vuoren. (Wai-kam Ho 1991, 389) Samasta mielikuvituksen ihmeellisyyden tunteesta kertoo myös kirjallisuuden teoreetikon Liu Xie tekstissä: ”muinaiset sanoivat, joku voi olla jossakin jokien ja merien päällä, mutta hänen mielensä palatsissa.” (Yu-kung Kao 1991, 75) Kuten selittää tutkija Yu-kung Kao, se on erikoinen, luova, mielikuvituksellinen tai ”kirjallisuuden ajattelutapa”, ja jolla on sellainen kyky, voi matkustaa

kaukana mielessään. ”Hiljaisesti kontemplaatiassa, hän voi olla ajatuksissaan tuhannen vuotta sitten, tai nähdä tuhannet *li* kaukana.” (Ibid)

Ensimmäinen runoilija, jolta löytyy maisemien kuvaukset runoissaan, oli äsken mainittu Xie Lingyun. Kuten jatkaa tutkija Wai-kam Ho, tämän kauden ominaisuudet (400-luvun alku) olivat ”kriisin tunne ja absoluutin henkisen vapauden tarve, ja rajaton visuaalinen tila oli löydetty”. (Wai-kam Ho 1991, 389 ) Xie Lingyun oli kirjoittanut paljon asumisesta luonnossa ja maailman jättämisestä: ”runoja, joissa tulivat esiin maailman jättämisen, eräänä elämisen ideat.” (Lu Fangyu, 81)

Toisetkin runoilijat olivat jatkaneet maisemien kuvauksia runoissaan, ja kiintoisa ominaisuus on, että ilmestyivät runot, joissa maisemaa katsottiin ylhäältä.

Esimerkiksi, tutkijan Wai-kam Ho mukaan, piirtokirjoitus Han dynastian kaudesta löydettyssä seremoniallisella astialla voisi olla ensimmäinen ylhäältä nähty maiseman kuvaus: ”Katson Kolmea Saarta, jotka tuntuvat yhden *chi* pitkiltä. Näen kahdeksien maailman puolien rajan, joka näyttää kietoutuvalta huivilta” (Wai-kam Ho 1991, 389)

Li Bai oli erityisesti pitänyt sellaisen näkemyksen ylhäältä, ja esimerkiksi valitsemalla suuren linnun *peng* (大鵬) lentämisen korkeudesta avaavan maiseman. (Ibid.)

Bo Juyi oli kuvitellut taolaisen kuolemattoman<sup>9</sup> jota hän oli tavannut unessaan:

Katsomalla maailmaa puolitien alas taivaalta<sup>10</sup>

Ihmisten maailma on pölyä<sup>11</sup> täynnä.

Idän meri on vain valkoinen pinta

Vuoret ovat vain sinisen pisteet. <sup>12</sup>

(Bai Juyi, ”Uni kuolemattomasta”<sup>13</sup> )

Näkeminen ylhäältä siis oli runoissa hyvin suosittu, ja se oli löytänyt tiensä myös maisemamaalaukseen tämän näkemyksen visualisoinnin kautta.

Artikkelissaan tutkija ei mainitse tämän näkemyksen filosofisia juuria, mutta nämä esimerkit, erityisesti suuren linnun *peng* voisi myös nähdä jo Zhuangzin tekstissä: alussa on kertomus suuresta linnusta *peng*, joka on ”monien kilometrien suuruinen, ja joskus se nousee taivaaseen, silloin sen siivet ovat pilvien näköiset. Se lentää sitten Etelän merta kohti, mikä on samalla Taivaan lampi.”<sup>4</sup> (Zhuangzi, osa 1<sup>4</sup>) Tämä osa ison linnun lennosta jo tekstin alussa ei voisi jäädä myöhempien aikojen runoilijoiden ja taiteilijoiden huomaamatta ja voisi herättää heidän mielikuvitustaan.

Mielikuvituksellinen matkailu ja visualisaatio maalauksien avulla oli osa henkisestä elämästä, ja oli myös osana meditaatiosta sekä buddhalaisuuden, että taolaisuuden perinteissä. Song-kaudessa tuli suosioon taolaisuuden Shangqing (上清) koulu, jossa panostettiin visualisaatioon meditaatiossa. (Törmä 2002, 88)

Maisemamaalari Zong Bing (宗炳<sup>375 – 443</sup>), joka kirjoitti ensimmäisen maisemamaalauksia pohtivan tekstin ”Johdanto vuorien ja vesien /maisemamaalauksien maalaukseen” (*Hua shanshui xu* 画山水序), oli asunut joutilaana, ”tehden hengitysharjoituksia, puhdistuen viinikuppiansa, näppäillen qin-soitintaan, avaten maalausrulliaan yksinäisyydessä ja mietiskellen maailman olemusta” (Törmä 1999, 13) hän vaelteli asuvallansa vuorella ja kun ei iän vuoksi jaksanut enää kuljeskella vuorilla, hän pani omia maalauksiaan seinille ja oli uskonut, että maalaukset voivat auttaa tuomaan mieleen paikat, joissa oli käynyt, ja maalauksien katsomisella on sama vaikutus, kuin vuorilla ollessa (Ibid).

Maisemien ja matkailun pohtiminen oli tapa pohtia omaa moraalisuutta ja tulla paremmaksi henkilöksi, konfutselaisesta näkökulmasta. Taolaisuuden klassikossa Zhuangzi taas matkailu oli tapa, miten vapauttaa itsensä yhteiskunnan kahleista ja löytää todellista omaa luontoa. (Törmä 2002, 25) Maisemakuvaukset olivat myös yhteydessä kuolemattomuuden ideoihin.

### 2.3. Idean ilmaisevien vaikeus ja maalaus kuin visualisaatio

Wei ja Jin aikoina oli kyseenalaistettu sanojen *yan*, ja *yi* idean suhteet: ”sanat eivät ilmaise ideaa”<sup>4</sup> ja ”sanoja pitää jättää, sitten kun ymmärtää idean”<sup>4</sup>. Tutkija Wai-kam Ho kirjoittaa, että maisemamaalauksien ilmestyminen on liittynyt metafyyssisen runouden *xuan yan shi* (玄言诗) loppuun, joka



oli muuttunut maisemarunoudeksi *shan shui shi* (山水诗) joka oli ekspressiivisempi sisäisen totuuden ilmaisemisen väline. (Wai-kam Ho 1991, 388)

Ensin tuli rajaton katseen laajentuminen runoudessa, ja maisemamaalaus oli paras sisäänkäynti universumin mieleen. Siellä, jossa metafyyminen runous oli hävinnyt, he toivoivat, että maalaus voisi onnistua paremmin visuaalisen kuvauksen avulla. (Wai-kam Ho 1991, 390)

Idea luonnon pinnanalaisen järjestyksen esiintuomisesta taiteessa oli yksi tavoitteista, joka usein mainittiin arvostelujen yhteydessä. Myös tutkija Minna Törmä mainitsee Ming-kauden taideteoreetikon Dong Qichangin näkemyksen, että oppinut saattaa ilmaista ymmärtämystään luonnonlakien moraalisuudesta maisemamaalauksen avulla (Törmä 2011, 94). Saman ymmärryksen omaaminen on vaatimus sellaisista maalauksista nauttimiselle. Kriitikko Li Qian kirjoitti maalaustaiteen arvostelusta: jotta ihminen voisi arvostella taiteilijoita ja ymmärtää hyvää tai huonoa työtä, hänellä on oltava kyky nähdä jotain suurempaa maalattujen objektien takana, kuten luonnon luovat ja muodostavat voimat. ”Jos joku katsoo hahmoja ja unohtaa hahmot, hän saavuttaa konsepteihin (ideoiden) sisältyvän spontaanisuuden” (Bush ja Shih 2012, 98). Luonnon kuvaaminen ei siis liity niin vahvasti objektien ulkoisen muodon kuvaamiseen kuin sen ”spontaanisuuden” tai luovien voimien jäljentämiseen tai moraalin ideoiden ilmaisemiseen.

Tästä näkökulmasta luonnon monimutkaisten ideoiden näkeminen, sisäinen käsittely ja integroiminen taiteessa ovat luomisen perusta, ja sen tulokset voivat joskus olla yllätyksellisiä, kuten Wang Wein maalauksessa. Ne olivat uusi tuote, jossa yhdistyi todellisuuden kuvaaminen ja tuottajan persoonan ekspressio. Luomusta kommentoi tutkija Yu-kung Kao näin: ”Luomisen henkisen tilan ainutlaatuisuus on sen vahvassa erilaisten ideoiden virtojen sulautumisessa yhteen.” (Yu-kung Kao 1991, 56).

Tässä luvussa on tarkasteltu, miten maisemamaalaus oli tiiviissä yhteydessä runouteen ja sisäiseen näkemykseen Kiinassa sen muodostamisen aikana, ja miten siinä tuli esiin ideat luonnon voimien ilmaisemisesta, näkemyksestä joka ylittää jonkun ihmisen personaallisuuden ja miten pyrittiin saavuttamaan mielen näkemyksen rajattomuutta ja välittää sitä sekä runoilla että maalauksen avulla. Luovuus täällä oli kyky nähdä yli rajojen ja tuoda sen sisäisen näkemyksen teoksissaan muillekin näkyviin.

## 2.4. Henkilökohtaiset luovat voimat ja persoonan merkitys

Sellaisen osaamisen, mikä on sekä luoda hyvää taidetta että ymmärtää sitä, ja ymmärryksen luonnonlakien syvemmästä olemuksesta, oli uskottu olevan mahdollista vain viisaille tai korkeasti sivistyneille. Myös persoonan henkilökohtaiset ominaisuudet, kuten moraalinen asenne, olivat tärkeä osa taiteen arviointia. Tähän ilmiöön on kiinnitetty paljon huomiota Kiinan taiteen tutkimuksessa (Hay, 116).

Esimerkiksi Bush selittää, että taiteilijan persoonallisuus oli tärkeä runoudessa ja kalligrafiassa jo varhaisista ajoista saakka. Samoin taidemaalarin oli uskottu olevan kykenevä luomaan hyviä teoksia, jos hänen *qi*:nsä oli voimakas. Viisaiden ja oppineiden kulttuurin kehityttyä pidemmälle, arvostelijat olivat korostaneet enenevässä määrin persoonan roolia kaikissa taiteilijan töissä. Jos persoona oli vahva ja hänen mielensä oli ”yleväluonteinen”, hänen kalligrafiansa ja maalauksensa olivat yhtä lailla poikkeuksellisia. Lahjakas ja viisas ihminen voi sekä nähdä paremmin, että luoda paremman kuvauksen siitä mitä on nähnyt, ja olla kuin tulkki muille vähemmän valaistuneille ihmisille. Hänen maalauksensa ja kuvauksensa oli tässä mielessä jopa parempi, kuin aito objekti, koska vähemmän valaistunut ihminen ei välttämättä kykene näkemään objektin olemusta tai todellisuuden pohjalla olevaa ideatasoa yhtä tarkasti. (Bush 2012, 22)

Missä näkyy jonkun ihmisen kyky saavuttaa sellainen tila ja olla hyvä välittämään muillekin kokemuksensa? Perinteinen vastaus on, että henkilön lahjakkuus ja itsen kultivaatio, tai moraalinen ja taiteellinen harjoittelu.

Tutkija Yu-kung Kao selittää niin: ”Kiinalaiset ajattelijat olivat jo muinaisista ajoista lähtien aloittaneet kääntämään huomionsa ulkomaailmasta, kuten ”taivaasta” tai ”objektista” (物 *wu*) sisäiseen, kuten ”mieli tai sydän ” (心 *xin*). ”He olivat tulleet uskoon, että todellisuuden ymmärtäminen ei ole niin tärkeä, kuin henkilökohtainen ideaalin ymmärtäminen.” (Yu-kung Kao 1991, 60)

Ja elämän ymmärtämisessä on tärkeätä ”harjoittelu”, (practice 实践 *shijian*)–henkilökohtaisen kokemuksen kautta saavutettu erikoinen mielentila. Yu-kung Kao sanoo *jingjie* 境界 (Ibid), joka on sisäinen näkemys ja myös heijastuu taiteessa. Kiinalaisen teorian suurin osa keskittyy juuri sisäiseen mielen kokemukseen (Ibid).

Sisäinen kokemus oli siis tärkeämpi kuin tulos, jota voi nähdä maalauksessa tai kirjoituksessa. Se on sama ajatus, mikä oli mainittu jo ennen, ja jossa pohdittiin, miten ihmeelliseltä ja voimakkaalta runoilijoille ja maisemien taiteilijoille tuntui mielikuvituksen ja ajatuksen kyky, jolla voi nähdä maailmaa istumalla kotona.

Harjoittelu oli liittynyt sellaisten henkisten kykyjen saavuttamiseen, jotka liittyivät myös uskonnollisiin harjoituksiin. Wai-kam Ho kirjoittaa, että buddhalaisuuden vaikutus oli suuri, ja meditaatio *yanzuo* (宴坐) oli hyvin tärkeä Tang ja Song-dynastioiden kausilla, ”ilmeisesti laajemmin käytetty, kuin koskaan olettaisinkin, Tang ja Song runoilijoiden ja maalaustaiteilijoiden luomisen prosessin tärkeänä osana”. Sekä Li Bai, että Bai Juyi mainitsivat sen monta kertaa *yanzuo* runoissaan. Esimerkiksi, Li Bai kirjoitti runossaan, jossa kuvasi yön Dong Lin monasterissa Lu vuorella:

Taivaallinen tuoksu täyttää taivaan [tai ilmestyy tyhjyydestä],

Taivaan musiikki soittaa pysäyttämättä,

Istumalla meditaatiossa liikkumatta,

Koko maailma on pienellä hiuksella. <sup>18</sup>

Buddhalaisessa teoriassa on ero kahden todellisuuden välillä: absoluutti todellisuus ja objektien tai kuvauksien todellisuus, joka on suuresti visuaalinen. ”Kaikki esineet ovat vain mielen kuvia”( ”万法唯识”) on todellisuuden ja tiedon teoria, joka vaikutti Kiinan perinteeseen. (Wai-kam Ho 1991, 388)

Huang Tingjian kirjoitti seuraavat lauseet:

Vuoret tulevat esiin maalauksessa meditaation tuloksena,

Vedet tulevat yön ikkunan tuuleksi ja sateeksi. <sup>19</sup>

Selittämässä Huang Tingjian runossa ilmestyneitä vuoria ja sateen äänen, Wai-kam Ho selittää että ovat tässä vain mielen toimen heijastuksia (Ibid).

Tästä ideasta, että kaikki maailman objektit on mielen kuvausta, tulee seurauksena idea, että paras maiseman kuvaus on se, joka ilmestyy mielessä, mutta ei kuvittelemalla tai järjestämällä, vain meditatiivisen näkemyksen avulla saatu objektin ja itsen unohtamisen tilassa (物我两忘). (Ibid)

Joskus yritettiin auttaa mielikuvitusta tai ylittää omaa persoonallisuutta myös visuaalisissa harjoituksissa, kuten seuraavassa kertomuksessa. Tutkijat Marilyn Wong-Gleysteen ja Richard Edwards mainitsivat esimerkin taiteilijasta Sung Ti, joka oli kerrottu pyrkimään yksi sellaisista harjoituksista, jossa tavoitettiin jättää kuvaaman muodon sattumanvaraan. Taiteilija oli laittanut silkkikappaleen muurin päälle ja sitten yrittänyt nähdä siellä maiseman, vuoret ja vedet, ihmisten ja eläinten figuurit – kokonaisen maisemamaalauksen. (Wong-Gleysteen 1991, 149, Edwards 1991 ) Maalauksen alku on epätavallinen, koska taiteilija oli tehnyt sellaisen luovan kuvauksen harjoittelun, eikä omin voimin suunnitellut miten maalata maisemaa. Siis voisi ajatella, että hän keskittyi jonkun sisäisen näkemisen etsimiseen, katsomalla sattumanvaralla ilmestyneitä heikosti näkyvissä olevia hahmoja, ja keskittyi tähän prosessiin enemmän kuin ulkoisen todellisuuden kuvaamiseen.

## **2.5. Esimerkkejä bambumaalauksesta: samastuminen kohteeseen tai omien ideoiden ilmaiseminen**

Vielä pari esimerkkiä luovien harjoitteluiden ja ideoista luovasta ekspressiosta voi nähdä bambun maalauksissa. Bambu oli tullut yhdeksi suosikki aiheista oppineiden taiteessa.

1

Siinä kuuluisin oli musteella bambun maalannut maalaustaiteilija Wen Tong, runoilija Su Shi oli oppinut bambunmaalausta häneltä.

Hänen oli sanottu saavuttaneen korkeata osaamista sillä tavalla, että oli maalannut bambujen varjot, jotka olivat näkyvissä seinän päällä kuun loistossa. (Wong-Gleysteen 1991, 149)

Su Shi kertoi, että Wen Tong oli sanonut, että ”kun maalaa bambua, ensin pitää saavuttaa tilanne, että bambu olisi (suoritettu) rinnassa/ sydämessä, kunnes voi nähdä sen jo valmiina mielessään, ja

sen vuoksi Wen Tongista sanotaan, että hän on ”Wen Tong, jonkun rinnassa on bambu”<sup>20</sup> Puhuttiin myös että hänen ”kehokin muuttuisi bambuksi”. Su Shi myös kirjoitti niin: ”Bambun maalaamisen aikana, [hän] katsonut bambua, eikä nähnyt yhtään ihmisiä, ja unohtanut oman kehon. Niin hänen keho oli muuttunut bambuksi, ja onnistui hyvin luoda uudenlaista (sillä tavalla)”<sup>21</sup> (Zhao Tianyi 2012, 91) Tutkija Zhao Tianyi selittää, että siellä on tarkoitettu henkinen ja tunteellinen bambuun muuttaminen, ei kyllä kehon, mutta siinä voi nähdä ”kohteen ja oman henkilön samastumisen tavoite, joka tulee *chan*-buddhalaisuuden kulttuurista ja täällä muuttuu esteettiseksi tunteeksi. (Ibid) Guo Xi oli myös ilmaissut idean maalaamisen kohteeseen samastumisesta.(Guo Xi 1999, 32)

Wen Tong sanoi myös, ”bambu kuin minä, minä kuin bambu” (Li Lucheng, 92). Tässäkin lauseessa viittaa samaan ideaan. Jotta kuvattaisiin jotain kohdetta hyvin, pitää samastua siihen ja ymmärtää se. Mutta toisaalta kohteen valinta on samalla hyvin tärkeä. Jos pitää niin täydellisesti samastua johonkin kasiin tai eläimeen, valinta tulee tärkeäksi osaksi omaa henkilökohtaista harjoittelua ja kehitystä. Sen vuoksi bambu on usein nähty aihe. Bambu on voimakkaan ja jalon kasvin symboli, myös ”oppineen” symboli. Se on aina vihreä, voi kestää talven kylmyyttä, ja ei palellu suuren lumen allakaan.

Tämä Wen Tong käyttämä ”bambuksi muuttamisen” tapa oli vaikuttanut paljon, erityisesti on tuttu hänen seuraajansa heinien ja hyönteisten maalaustaiteilija Zeng Yunchao (曾云巢, Song-kausi). Hän oli lapsuudesta asti katsonut heiniä ja hyönteisiä ja yritti ymmärtää niiden hengen. Hän myös oli sanonut Wen Tongin tapaan, ”En tiedä, olenko minä heinän hyönteiset vai onko heinien hyönteiset minä, voisi sanoa, että kehoni on tullut hyönteiseksi.” (Ibid) Toinen samanlainen esimerkki on tiikereitä maalavasta taiteilijasta Ru Baoding (如包鼎). Hän oli lisännyt vielä enemmän uskottavuutta tapaansa, kerrotaan, että joka kerta, kun hän maalasi tiikerin, hän ”oli juonut paljon, riisunut vaatteita ja maannut tai liikkunut kuin tiikeri, ilmeisesti itse nähnyt itsensä tiikerinä. Sitten oli juonut taasen, ottanut siveltimen ja mielensä oli lähtenyt” (Ibid). Se tapa ylittää omaa mieltä ja kehoa, muuttua maalaamisen kohteeksi oli osana sitä, että saavuttaisi jotakin enemmän kuin pelkkää muodon kuvausta, myös jotain sisäistä ymmärrystä tai muodon ylittävää ideaa. Tarkoitus ei kuitenkaan ollut, että jättäisi pyrkimykset muodon uskottavuudesta. Wen Tongin bambu on hyvin bambun näköinen ja kuvaus on uskottava ulkoiselta muodoltaan.

Toinen kuuluisa kertomus bambun maalauksesta on Yuan-kauden neljästä kuuluisimmista taiteilijasta Ni Zan (1301–74). Hänen bambun maalaus *Hajallaan kasvava bambu* on lähes kuuluisampi sen yllä kirjoitetusta lauseesta, joka on kuin ilmoitus oppineiden estetiikasta. ”Maalaan bambun vain, että voisin ilmaista vapaan hengen sydämessäni. Miten voin sitten arvostella, onko se jonkin näköinen vai ei. Ovatko sen lehdet paljon vai vähän, vai oksat vinot vai suorat (...) muut sen nähtäessä voisivat ajatella, että se on hamppu. Jos itsekään en voi kiistää ja sanoa, että se on oikeastaan bambu, mitä sitten katsojat?” (Qi Gong 1991,18) Eri kommenteissa, kuten yksi ystävästään sanoi, ettei hänen bambunsa näyttä bambulta, hän kommentoi niin: ”ah, mutta saavuttaa, että se ei näyttäisi mistään kokonaan, on tosi vaikea” (Cahill 1988, 88)

Tässä voi nähdä jo erilaisen lähestymistavan, jossa kohteen ymmärtäminen tai samastuminen ei enää ole tärkeä. Kohteella kuitenkin vielä on symbolinen merkitys, tavoitteen tasolla. Kuitenkin Ni Zan on valinnut maalata bambua, eikä hamppua. Vaikka kiistäminen siitä, näyttääkö se oikealta tai ei, ei ole hänelle tärkeää, kohteen valinta ja esittely itselle kuitenkin on. Mutta tyylin kohdalta ja ekspressiivisyyden kohdalta, hän valitsee seurata vain omaa tunnetta ja ilmaisemisen vapautta, katsomatta, mitä muut ajattelevat. Toisaalta, hän kirjoittaa, että jos itse ei voi kiistää, etteivät katsojatkään voi sanoa, mitä hänen maalauksessaan on.

Tässä voisi sanoa, että taiteilija ei samastu kohteeseen, että voisi hyvin näyttää ja ilmaista sen, vaan kohde tulee samastumaan taiteilijan tavoitteen kanssa, että voisi ilmaista hänen persoonallisuuttaan ja tilannetta, periksiantamattomuutta ja vapaata henkeä.

Oppinut maalaustaiteilija ja runoilija Tang Yin Ming-kaudessa oli myös maalannut bambua, mutta hänen lähestymistapansa on taas täysin erilainen. Maalaukseen hän oli lisännyt runon:

Neljän vartion aika; kuu laskee, paperilla laitettu ikkuna tuntuu epätodelliselta.

Herään viinistä, nousen pääni käsilleni yllä ja yritän lukea kirjaa hetken.

Mutta selkeä ajattelu tulee, ja en voi vastustaa sen...

Kunnes kymmenen kylmänvihreätä oksaa tuovat varjoa.<sup>22</sup>

Runossa on vain yksi kohde, se on bambu, mutta sitä ei ole nimitetty suoraan. Tutkija Chaves sanoo, että täällä runon ja maalauksen suhde ei ole niin paljon kuvauksien kautta, mutta enemmän narratiivinen, runo kertoo kokemuksesta, joka oli johtanut maalauksen luomiseen ja on siis luomisen prosessista. Runossa ensin tuodaan aika ja tila, missä kaikki tapahtuu,—yön loppupuoli ja huone, kuutamoinen ikkunan vieressä. Sitten kertoo tilanteesta, missä runoilija herää, alkaa lukea, mutta sitten tapahtuu odottamaton: tulee inspiraatio, jota hän ei voi pysäyttää. Täällä odottamaton inspiraatio on kuvattu samanlaisena kuin usein muissaakin kulttuureissa, odottamattomana ja lähes haluttomana. Tutkija täällä muistaa Yang Wanli runon. ”ihminen ei mene etsimässä runoa, runo etsii hänet”. Viimeinen lause kuvaa tuloksen, maalattua bambua kuten runoilija sen näkee, ja maalaus itsekin esittää lopputuloksen. Molemmat ovat itsenäiset taiteenteokset, sekä runo, että maalaus, ja on mahdollista katsoa niitä erikseen; yhdessä ne lisäävät uudet dimensiot kokonaiseen teokseen. (Chaves 1991, 448)

Täällä voi huomata jo taas muutettu tavoite, ensimmäisestä bambun kuvauksesta, jossa taiteilija pyrki samastua ja ilmaista kohdetta, ja toisestakin esimerkistä, jossa bambu auttaa ilmaisemaan omia ajatuksia. Kolmannessa esimerkissä tapahtuu sekä oman ideaalin ilmaiseminen symbolisten kasvien kautta, että myös itserefleksiä tästä prosessista. Runoilija kertoo hetkestä omasta elämästä, ei enää keskity bambun kohteeseen tai selitykseen miksi hän on valinnut juuri tämän kasvin. Entisessä esimerkissä Ni Zan oli selittänyt, että oli halunnut ilmaista ”estättämättömän hengen sydämessään”, mutta Tang Yin ei kerro, miksi on maalannut juuri tämän tai mitä halusi ilmaista. Hän kertoo vain ”inspiraatiosta, jota hän ei voinut pysäyttää”, jättämällä arvelut tavoitteistaan katsojalle.

Bambu oli tullut yhdeksi suosituimmista aiheista oppineiden maalauksissa, ja se oli osittain myös siksi, että sen muodon välittäminen on helppo juuri kalligrafian tekniikan avulla. Bambun voi maalata muodostamalla kuvauksen siveltimen eri vedoilla, joita käytetään kirjoittamisessa, sen vuoksi se oli hyvä kohde, jossa yhdistettiin maalaustaidetta ja kalligrafian.

## 2.6. Jäljentäminen ja oman tyylin löytäminen

Ideat luovuudesta ilmestyvät Dong Qichang kirjoituksissa. Hän oli sekä maalaustaiteilija että kalligrafi, mutta vielä enemmän hän on kuuluisa taiteen teoreetikkona, erityisesti hänen teoriasta Pohjoisen ja Etelän koulukunnista, jota hän kehitti *chan*-buddhalaisuuden koulukuntien mukaan myös järjestämällä maalaustaiteen koulukunnat. Täällä keskitytään hänen ideoihinsa, jotka koskevat jäjentämistä ja uudistuksia.

Dong Qichang mukaan, oppiminen tapahtuu ”lukemalla kymmenen tuhatta kirjaa ja matkustamalla kymmenen tuhatta *li* tietä.” (Dong Qichang osa 2, 2 <sup>24</sup>) Niissä kahdessa lauseessa viitataan, että pitää opiskella entisten sukupolvien ja muinaisten aikojen tietoa ja osaamista, mutta samalla pitää nähdä maailmaa ja opiskella luonnosta vielä enemmän. ”Maalaustaiteilija opiskelee muinaisista ihmisistä, mutta nousee omalla voimalla, sillä että opiskelee taivaalta ja maalta, jokaisen aamun katsomalla pilvien ja ilman muutoksia<sup>24</sup>. Luonto välittää hengen/ ihmeellistä<sup>24</sup>. Hengen välittäminen tapahtuu muodon kautta, muoto ja mieli ja kädet käyvät yhdessä ja unohtavat toisensa, niin tapahtuu ihmeellinen” (Ibid osa 2, 18) ”Hengen välittäminen” tapahtuu itse luonnollisesti, silloin kun taiteilijalla on riittävästä maalaustekniikkaa, joka on saatu ”muinaisten” opiskelussa, ja inspiraatio luonnon näkemisestä, sitten työssään hän unohtaa miettiä omaa toimintaa, ja kaikki tapahtuu omalla varalla luomisen hetkenä.

Täällä käy ilmi yksi luovuuden ideoista, joka on peräisin Dong Qichangista,—oppiminen entisiltä mestareilta—mitä on jäljentäminen – ja nouseminen omalla voimalla, eli uudistus ja muokkaaminen siihen asti, kunnes ilmestyy oma tyyli.

”Dong Qichangin tapa jäljitellä ei ollut pinnallista, kuka tahansa mestareista maalauksen innoittajana olikin, Dong Qichangin oma kädenjälki on aina selvästi nähtävissä. Hän tutki menneisyyttä tarkkaan ja löysi sieltä itsensä.” (Törmä 1999, 94)

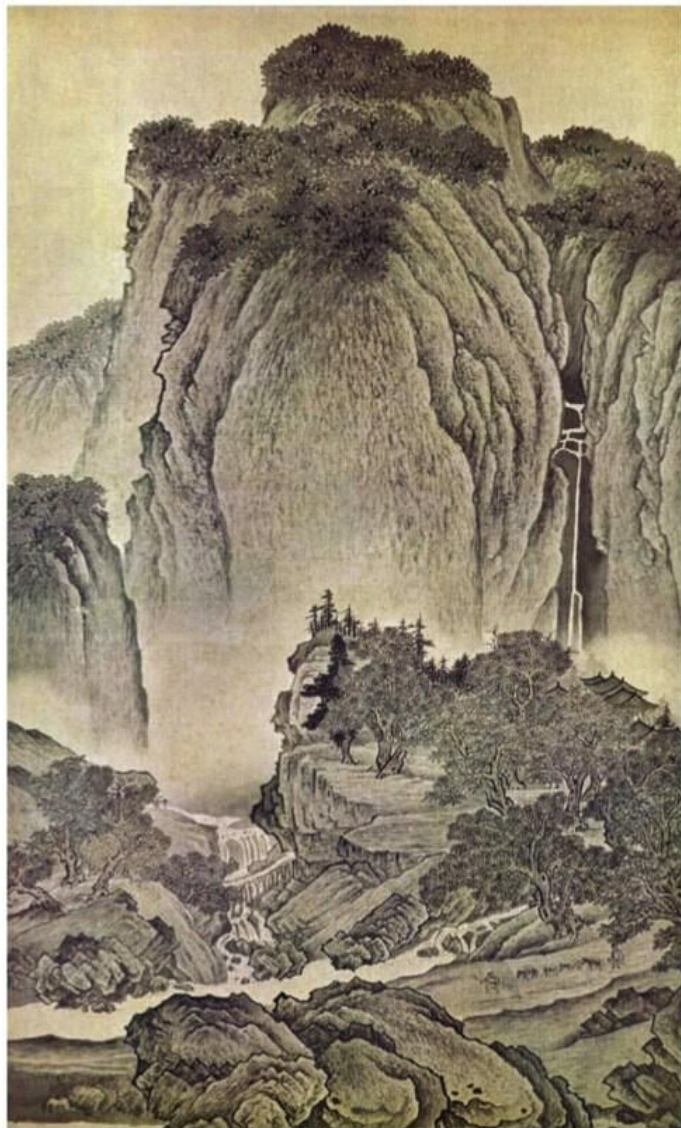
Esimerkiksi voi katsoa kaksi Dong Qichang maalauksia: ensimmäinen esimerkki on Song-kauden taitelijan Fan Kuan (范寬, 990-1020) teoksen *Matkailijat vuorien ja purojen keskuudessa* (谿山行旅图) mukaan tehty maalaus. Kuvassa 1 on Fan Kuan maalaus, ja kuvassa 2 on Dong Qichang saman aiheen maalaus. Dong Qichang selvästi seuraa kompositiota, mutta tekniikan avulla etääntyy alkuperäisestä maalauksesta, löytämällä olevan maalauksen uudenlaisen variaation. Tehty maalaus ei ole sama kuin entinen, vaan tuo esiin hänen omaa persoonallisuuttaan tai hetken tunnelmaa.



*Kuva 1 Fan Kuan*



*Kuva 2: Dong Qichang*



Toinen esimerkki on Dong Qichang maalaus, joka on tehty saman Yuan-kauden maalaustaiteilijan Ni Zan maalauksen *Rongxi studio* mukaan. Tässäkin maalauksessa on periaatteessa seurattu kompositiota, hieman muokkaamalla sen propositiot, ja myös tyylin muutokset ovat läsnä, vaikka on pyritty, että voisi tunnistaa alkuperäisen maalauksen. Esimerkiksi, kivien ja vuorien varjot on lisätty, ja tussin sävyt ovat tummemmat.

Kuva 3: Ni Zan



Kuva 4: Dong Qichang



Sellaiset ideat eivät ole uudet Kiinassa, samanlaisen idean jäljentämisestä ja luovuudesta voi nähdä myös Guo Xin tekstissä. Täällä hän myös antaa neuvon, että ei saa pysähtyä vain yhden koulukunnan oppimiseen, vaan pitää oppia mahdollisimman laajasti:

”Virtuoosimaisen lahjakas henkilö ei pitäydy yhden koulukunnan seuraamisessa. Kaikkea yhdistämällä, tutkimalla, laajasti huomioimalla ja laajalla tutkimuksella, sen kautta hän saavuttaa oman tyylinsä ja jälkeensä muodostaa oman koulukuntansa” (Guo Xi, 28). Jos oppii erilaisten koulukuntien maalaukset ja kalligrafian tyylit, on kyllä laajempi näköala ja suuremmat mahdollisuudet kehittää omaa tyyliä.



Mutta samalla on myös tapauksia, että luovuutta on etsitty vain yhden maalauksen jäljentämisen rajojen sisällä. Tästä kertoo tutkijan Ogawa Hiromitsu artikkelissa Mi Youren maalauksista *Pilviset vuoret*. Sen vuoksi, että Mi Youren oli koko ajan paennut, hän oli voinut varmasti tuoda mukanaan vain yhden maalauksen, jota jäljentää omiin maalauksiin, ja se oli *Pilvisten vuorien* prototyyppi. Tutkijan mukaan Mi Youren on muistettu koska hän oli ensimmäinen kiinalaisessa taiteessa, joka oli tietoisesti etsinyt luovuutta jäljentämisestä. Se ei ollut ainoastaan entisten töiden jäljentäminen, vaan itsen valittu tie, itsen imitaation prosessi, ja etsinyt luovuutta, joka oli tullut tästä. (Ogawa 1991, 138)

Tutkijan mukaan, Mi Youren varmasti on omistanut jonkun maalauksen, joka nyt on menetetty, joka oli *Pilvisten vuorien* ja muiden taiteilijoiden maalauksien prototyyppi. Jos jakaa mielessä nykyisen *Pilvisten vuorien* maalauksen neljäksi osaksi, sitten voi vaihtaa komposition osat neljällä eri tavoilla. Voi myös käyttää vain kolme osaa tai kaksi osaa, ja ne on uudet mahdollisuudet eri uusien kompositioiden ideoille. Yhdestä maalauksesta voi olla mahdollista 16 komposition variaatiot. Toinen niistä tavoista on nähty tutkijan kuvatussa esimerkissä, kun toinen Mi Youren maalaus *Kaukaiset vuoret suvissa* näyttää yhdeltä maalauksen osalta, suurennnetussa variaatiossa. (Ibid, 130)



5: Mi Youren "*Pilviset vuoret*"

Molemmissa maalauksessa voi todella nähdä samanlaisuudet kompositiossa, jos vertaa Pilvisien vuorien suurennettua osaa (Kuva 6) toiseen maalaukseen (Kuva 7), mutta tyyli on selvästi erilainen.



Kuva 7: "Pilviset vuoret": suurennettu maalauksen osa



Kuva 6: Mi Youren "Kaukaiset vuoret suvissa"

Mutta tässä ei ole kaikki mahdolliset variaatiot: voi järjestää samat motiivit vertikaaliin maalauksiin, ja myös tehdä peili-maalaukset, ja vaikka muuttaa osien väliset tilat, kyllä myös tussin ja tekniikan variaatiot jne. Variaatioita on sitten lähes loputtoman paljon. ”Jos luovuus on inspiroitu kopioinnista ja jäljentäminen ei voi olla erotettu luovuudesta, siten *Pilviset Vuoret* oli inspiraationa kokonaisuudelle teoksien sarjalle.” (Ibid, 134)

Tutkija vertailee Mi Youren maalausta muihin maalauksiin, toiseen omaan maalaukseensa ja muiden taiteilijoiden maalauksiin: kuuluisien Song-ajan taiteilijoiden Mu Xi ja Ju Ran maalauksiin, ja löytää, että niillä on yhteiset osat maiseman kompositiossa. Sen vuoksi hän tulee päätökseen, että niistä neljästä maalauksesta ainakin kolme eivät voi olla todellisen paikan kuvauksia. Niillä kuvatun maalauksen tila oli muutettu, leikattu, puolet olivat sijoitettu eri tavalla tai heijastettu ja tuotu isommaksi. Ja tutkija jatkaa, että se oli Mi koulun yksi ominaisuuksista. Maalauksien kompositio ja kuvallinen tila oli tuotu edellisien maalauksien muokatusta tilasta. (Ibid, 129)

Molemmilla Mi Youren maalauksilla on silti päällekirjoitettu runo, josta käy ilmi maalaamisen päivä ja paikka, missä se oli maalattu, ja ystävän nimi jolle se maalattiin lahjaksi. Maalauksen

maisema ei kuitenkaan ole paikan kuvaus, mutta luo tilan, joka eroaa todellisuuden tilasta, ja on edellisten maalauksien tai vain taiteen tila. Siellä on Mi Youren maalauksien tärkeys, että niiden kompositio ja tila on sellainen, joka on olemassa vain taiteen todellisuudessa. (Ibid, 136)

Miksi Mi Youren oli kirjoittanut paikan ja ajan maalauksen pinnalle, jos maalattu kohde ei ollut paikan representaatio? Tutkija olettaa, että se oli tehty leikkinä, tai myös on ollut tapa, miten muistuttaa missä ja milloin kyseinen maalaus oli tehty, kuin myös pohdintaa omasta persoonasta ja omasta läsnäolosta ajassa ja tilassa, ja miten seurata oman tyylin muutoksia hetkestä hetkeen. (Ibid, 136-138) Kuvaallien tila antaa mahdollisuuden toistaa ja jatkaa maiseman representaatiota maalauksesta toiseen.

Hän ”löysi itsen, joka oli katsonut häneen jokaisella siveltimen vedolla ja tussin jäljellä, joita hän oli tehnyt kuin fyysinen henkilö – maalauksessaan hän löysi oman itsensä, joka ollut siinä hetkenä, jolloin hän maalasi sen kuvan. Sen vuoksi kirjoitukset olivat tärkeitä jäljinä, oman luomisen tilanteensa näkemisessä.” (Ibid, 138)

Jos taiteilija oli tietoisesti etsinyt uudet mahdollisuudet, miten vain yhden maalauksen rajoissa voi löytää rajattomat uudistamisen mahdollisuudet, ja oli etääntynyt todellisesta maisemasta, missä maalaus oli tehty. Se tapahtui sekä komposition variaatioilla, että pyrkimyksellä kuvata tunne ja oma tilanne juuri tänä hetkenä ja paikkana, mistä kertoo hänen yritykset kirjoittaa paikan ja tilan maalauksen pinnalle.

”Ihmisen aistit viehättyvät uutuudesta ja hyljeksivät vanhaa” (Guo Xi, 28). Vaikka oppiminen jäljentämällä on Kiinan taiteessa käytetty paljon, oli myös panostettu erilaisuuteen, eri tyylien laajaan tutkimukseen ja oman tien etsimiseen. Vain yhden maalauksen jäljentämisen sisällä on mahdollista löytää paljon tilaa eri variaatioiden löytämiseen. Ja koko perinteen eri koulukuntien tutkimisen pitäisi antaa loputtomat mahdollisuudet muokkaamiseen, omaksumiseen ja uudistamiseen.

Sama tilanne on kalligrafiassa, jolla oli sama tavoite kehittää omaa tyyliä oppimalla laajasta perinteestä. Uudistaminen tapahtuu luonnosta oppimalla sekä katsomalla maailmaa että sisään keskittymällä omaan tunteeseen.

Esimerkiksi, Wang Xizhi oli uskottu kehittäneen omaa tyyliään lentävien hanhien liikkeitä katsomalla. (Törmä 2011, 80) Seuraavassa luvussa on tarkasteltu ideoita, miten oman tyylin kehittäminen liittyy myös omien tunteiden ja hetken käsittelyyn, mikä kalligrafian taiteessa on yhteistä maalaustaiteen kanssa.

## **2.7. Kalligrafian ja maalauksen yhteiset ideat: sisäiset voimat (*qi*), resonanssi ja hetken jälki paperilla**

Kalligrafia on abstrakti taiteenlaji, jossa välitetään ideat symbolissa, mutta se ei ole ainoa sisältö. Suuri osa huomiosta ei ole kiinnitetty kirjoitetun merkitykseen, vaan tapaan ja muotoon, millä se on kirjoitettu. Koska kalligrafiassa symbolit ja välineet, joita käytetään, ovat suurilta osin kaikille samat, sen vuoksi kirjoituksessa selkeästi voi huomata erikoisuudet, jotka tulevat henkilön persoonallisuudesta: henkilökohtaiset ominaisuudet, tyylin. ”Kun kalligrafian taide tuli suosioon, oppineet olivat löytäneet sellaisen taiteenlajin, jossa minimi välineissä kuten viivat ja pisteet, voi ilmaista oman tunteet ja kokemukset.” (Qi Gong 1991, 75)

Kalligrafian teoreetikot usein ovat tuoneet *qi* ”sisäisen voiman” yhtenä tärkeimmistä kalligrafian taiteen aspektina. Siihen varmasti oli vaikuttanut välineiden yksinkertaisuus, että sellainen yhtymä tuli pohdintaan. (Ibid, 76 ) Samalla kalligrafian estetiikan laajentaminen myös maalaustaiteeseen, myös siinäkin *qi* oli tullut tärkeäksi käsitteeksi henkilön tyyliä kuvaavaa teoriaa.

*Qi* on tutkijan Qi Gong mukaan, kolminkertainen ilmiö: se on ensin fyysisesti voima, jolla viedään sivelin ja kirjoitetaan merkkejä (tai maalataan), toisaalta henkilön psyykkinen voima, joka tuo suoritetuksi kirjoittamisen suunnittelua; ja sitten se on vielä kokonainen henkilön ”elämän voima”. Vielä suuremmalla mittakaavalla se on koko universumin voimat, jotka liikkuvat tänä hetkenä koko luonnossa, osallistuvat kaikkialla, myös taiteilijan luomisen prosessissa ja on läsnä myös kirjoittamisen välineissä. Kuten valkoisen paperin ja mustan musteen kontrasti on yksi melkein symbolinen luonnon voimien metafora. (Qi Gong 1991, 78) Tyhjä paperi täällä on ajateltu kuin maailmankaikkeus ennen kuin luonnon voimien toiminta alkaa, ja siveltimen vedot muodostavat *yinin* ja *yangin* välistä suhdetta kuvaavan hahmon. Samalla, kuin jo mainittiin, siveltimen vedoilla tulee esiin ja jää paperille jäljet, jotka ovat kalligrafian kehon ja liikkeen jatke. (Törmä 2011, 78)

*Qi* pitää olla liikuttavassa tai ”elävässä” yhteen soinnissa (*qi yun sheng dong*) – se on ominaisuus, joka näkyy teoksissa. Termiä oli käytetty Dong Qichangin teoriassa, ja hänen mukaansa tätä ominaisuutta ei voi oppia, se on henkilön omistama talentti. Mutta sitä voi silti parantaa oppimisella, sekä vanhoista maalauksista että luonnosta. Tästä taiteen käsitteestä on kirjoitettu paljon, myös länsimaisessa Kiinan taiteen tutkimuksessa. Se usein on selitetty kuin elämän voimien rytmi, joka tulee esiin maalauksessa. Sen voi nähdä ja tuntea esimerkiksi maalauksen viivojen rytmissä. (Törmä 2013, 31)

Kalligrafian teoreetikkojen yksi tärkeimmistä aiheista oli hetken kuvaaminen, eli tämän taiteen tarkoituksena oli pysäyttää tämä hetki, tehdä tästä hetkestä ikuisen taiteen avulla, ja siinä rajoitetussa ja pysyvässä ajassa saavuttaa harmonian tilan: sellaisen, jossa kaikki teoksen ominaisuudet ovat tasapainossa ja harmoniassa, luonnollisessa tilassa, jossa kaikki on yksinkertaista ja omaperäistä – tämä juuri on mitä kutsutaan ”luonto” tai ”luonnollinen”. (*ziran*) Luonto itse on aina liikkeellä ja muuttuu hetken hetkestä, sen vuoksi se näyttää itsen yksityiskohtien ja erilaisin esineiden välityksellä. Sen vuoksi myös runollinen taide ei ole suora kertomus, mutta on epäsuorassa paljastuksessa. Epäsuora paljastuminen on juuri mitä Dong nimitti ”*yun*” ”resonanssi”, millä on tarkoitettu kuvattujen objektien ja keskeisen aiheen keskinäinen suhde. (Qi Gong, 1991, 81)

Kalligrafian kirjoittamisen tyyli ei ole jotakin pysyvää, jokainen kirjoitus on erilainen, koska tilanne, tunne ja kirjoittaman tarkoitus on erilainen. Jo mainittiin elämän aikana muuttuneen Huang Tingjianin tyyli. Myös muidenkin kalligrafian taiteilijoiden teokset usein näyttävät eri piirteet. Tutkija Qi Gong tuo esiin kysymyksen, miten Kiinan taiteessa on yleistä nähdä kalligrafian kirjoituksessa tunteiden ilmaisu. Hän mainitsee Tang-ajan kalligrafian taiteilijan Sun Guoting (648-703) tekstin, jossa hän pohtii Wang Xi-zhin kalligrafiaa: ”*Yue Yi Lun* tekstin kirjoittamisen aikana hänen tunteensa olivat masentuneet, ja *Hua Zan* tekstin kirjoituksessaan hänen ajatuksensa olivat pohtineet tavallisesta poikkeavia asioita; *Huangting jing* hän oli saavuttanut iloisen tyhjyyden, ... ja *Lan ting xing-ji* hänen henki oli korkealla ja ajatukset poikkeukselliset, mutta hänen tunteet olivat hillityt tai ikävät, perheen tai henkilökohtaisissa asioissa. Tunne voisi olla kuvattu kuin nauraminen ennen kun tulee hauska, huokkaileminen ennen kuin sana on sanottu.”

Tutkija kysyy, oliko Wang Xizhi todella ilmaissut sellaiset tunteet hänen kalligrafian kirjoituksissaan?

Tai se on Sun henkilökohtainen tunne? Kuitenkin, Qi Gong sanoo, jos vertaa Wangin kalligrafian kirjoituksiin, voi huomata, että hän selvästi oli käyttänyt erilaisia tyylejä, joiden pitäisi olla sopivia ja ilmaista parhaiten tunteita tai tilannetta. Esimerkiksi, hän jatkaa, olisi huono maku käyttää Yan Zhenqing tyylin, pyörät ja täydet merkit ja viivat runon lauseen kirjoittamiseen, tai käyttää Zhu Suiliang sorjat merkit ja herkäät vedot kiistan kuvaamiseen jossain draamassa. (Qi Gong 1991, 12)

Sama on maalaustaiteilijoiden töissä, vaikka on jotakin pysyvää tyylistään, jokainen työ kuitenkin ei ole sama. Se tulee vastauksena hetken ja tilanteen muutoksiin.

## **2.8. Nopeus ja hitaus kahden maalaustyylin ominaisuuksina**

Kiinalaisessa taiteessa luomista ja huolellista realistista kuvaamista oli usein myös kommentoitu maalaamisen nopeuden tai hitauden kautta, mikä toki riippui myös työvälineistä. Tutkija James Cahill tutkii spontaanisuuden ja nopeuden ideoita kiinalaisessa maalaustaiteessa. Spontaanisuus tässä yhteydessä on ymmärretty nopeaksi ja itsestään tapahtuvaksi, harkitsemattomaksi ja valmistelemattomaksi luomiseksi. Se on tässä vastakohtana pitkällisesti valmistellulle ja huolellisesti maalatulle työlle. (Cahill 1988, 70-71)

Kirjoittaja väittää, että varhaisina aikoina molemmat lähestymistavat olivat yhtä arvostettuja. Oli kuuluisa sanonta, ettei maalaria voi kiirehtiä, koska hän voi viettää ”kymmenen päivää maalaten puroa ja viisi päivää kiveä”. Toisaalta Tang-dynastian ajan kaikkein kuuluisimman maalaustaiteilijan, Wu Daozin oli kerrottu tehneen maalauksia inspiraatiosta nopeasti. Nopea ja spontaani luovuus oli tullut ideaaliksi oppineiden maalausharjoituksissa. Su Shi oli vastustanut kiirehtimättömän maalaamisen ideaalia ja sanonut, että sellaisessa tapauksessa taiteilijalla ei ole riittävästi henkistä energiaa, ja hänen tulisi pakottaa itsensä työhön, jos se muuten vaatisi noin pitkän ajan. Jos mielen pitää odottaa kymmenen päivää ennen kuin konsepti realisoituu, ”sellainen maalaus ei ole katsomisen arvoinen”. (Ibid.74; 72; 79)

Samaa suuntaa edustava runoilija Wang Litao kommentoi samaa ajatusta runoudesta: luonnossa kaikki tapahtuu hetkessä ja reaktiona tilanteeseen – samaan pitäisi pyrkiä maalaustaiteessa. Aikaa vievää, pikkutarkkaa maalaustaidetta ammattitaiteilijoiden tekemänä oli kritisoitu siitä, että siitä



puuttuu luomisen voimaa ja spontaanisuutta. Siksi sitä pidettiin oppineiden nopeaa ja inspiraatiosta tehtyä tyyliä alempiarvoisena. (Ibid. 80)

Ystävänsä kukkamaalauksen kommentissa Su Shi kirjoitti: ”Luominen saa alkunsa tyhjyydestä, sitten yhtäkkiä ei ole esteitä. Kukan sydän ilmestyy musteesta, kevään väri leviää siveltimen kärjeltä” (Ibid.79.).

Tutkija Susan Bush kirjoittaa, että Song-aikana tuli uusi fokus taiteilijan psykologiaan: luomisen prosessia oli kuvattu paljon ja selitetty kuin subjektin ja objektin yhteyttä, mikä oli sopusoinnissa *chan*-buddhalaisuuden luonnonlähestymistavan kanssa ja voi myös esiintyä varhaisen taoismin asenteista; mutta tänä aikana kokemuksen on kerrottu olevan esteettistä, ei uskonnollista. (Bush 2012, 182) Myös edellisessä luvussa jo mainittu Ming-kauden taideteoreetikko Dong Qichang näki oppineiden spontaanin maalaustavan vastaavan *chan*-buddhalaisuuden mukaista nopeaa ja välähdyksenomaista valaistumista (Törmä 2011, 94). Tutkija Siren artikkelissaan Su Shista kertoo, että hän oli harjoittanut sekä taoismia, että *chan*-buddhalaisuutta, vaikka ei ole tiukasti seurannut kumpaakaan suuntausta. Hän sai inspiraatiota varmasti molemmista koulukunnista (Siren 1973, 11).

Artikkelissa *Chan vaikutukset Dong Qichang Etelän ja Pohjoisen taiteilijoiden luokittelun teoriaan* on pohdittu *chan* -buddhalaisuuden vaikutuksia Dong Qichangin teoriaan. Kirjoittaja ensin mainitsee, että *chan*- buddhalaisuus on Intiasta tullessaan sulanut yhteen Kiinan taolaisuuden kanssa, ja sopinut erittäin hyvin kiinalaiseen elämään ja luonteeseen. Esimerkiksi, sellaiset ideat kuin ”taivas ja ihminen on yksi” (天人合一), ”itsen ja esineiden unohtaminen” (物我两忘), ”ei tekeminen” (无为), maailman jättäminen jne. (Lu Fangyu, 81) Sen vuoksi vaikutukset taiteilijoille ja runoilijoille voivat ilmeisesti tulla molemmista perinteistä, ja eivät ole tarkasteltu kuin vastakohtana olevat ajatustavat.

Dong Qichang oli myöhemmin kehittänyt Etelän ja Pohjoisen koulujen teorian alun perin *chan*-buddhalaisuuden jakauksen mukaan, jota hän oli levittänyt taiteilijoiden luokitteluun. Kuten jo mainittiin, Pohjoisen perinteen buddhalaisuudessa oli keskitytty pitkän aikaa harjoitteluun ja opiskeluun, jolloin tuloksena tulisi valaistuminen, mutta Etelän koulun mukaan, on mahdollinen nopea, yhtäkkiä tuleva valaistus, ja se on ajateltu olevan korkeampi kuin hitaampi ja ahkera opiskeleminen. (Ibid)

Su Shin aikoina taiteessa ei vielä ollut sellaista selkeää jakoa, mutta nopean harkitsemattoman luovuuden idea oli jo läsnä.

Samalla Song-aikana, kuten jo mainittiin kalligrafian kohdalla, sekä runoudessa, että maalauksessakin oli tavoitettu välittää hetki. Tutkija Edwards kirjoittaa niin: runoilijat tänä aikana olivat kirjoittaneet ajassa ja tilassa vaihtelevia kuvauksia, jotka tulivat maisemista ja realistisesta maailmasta. Se oli erikoinen maailman näkemys, jossa katsottiin kaikkea ympärillä ja huomattiin maisemia tai esineitä, joilla olisi runollinen tunne. Esimerkiksi, Su Shi oli kirjoittanut runon, jossa kuvaa sellaisia maisemia:

Kevään tuuli, rajaton taivas; sateen pilvet, kauniit vuoret;

Korvit lentävät punaisilta vaahteranlehdiltä luokse heidän, jotka nukkuvat vesien yllä;

Lumi putoaa korkeista männyistä ja herättää aamun unesta;

Persikan kukat ja liikkuvat puot ovat tässä ihmisten maailmassa;

Miksi vain Wu-ling siellä pitäisi olla jumaluudet?

Maailman kuvaaminen siis oli jo riittävä päämäärä runoilijoille ja taiteilijoille: ”Tosiasiassa on niin, että myöhän Song kulta-ajoissa maailma itse oli molemmat, runous ja maalaus”. (Edwards 1991, 411)

Sen vuoksi oppineiden realistisesta tyylistä kritisoitu Pohjoisen Song-aikana toimiva maalaustaiteen akatemia tässä taustassa ei näytä niin erikoiselta.

### 3. Realistinen tyyli – muotojen todenmukaisuus ja lyyrisyys

#### 3.1. Song-hovin maalaukset

Pohjoisen Song-dynastian aika oli muutoksien aika myös hovin taiteessa. Keisari Huizong oli Pohjoisen Songin viimeinen keisari, ja hän oli poliittisesti epäonnistunut. Hän menetti valtionsa, kun hänen armeijansa ei kyennyt vastustamaan džurtšenia pohjoisessa, ja hän vietti loppuelämänsä vankeudessa. (Ebrey 2000, 96) Vaikka Song-ajalta lähtien kiinalaisen historiallisen perinteen mukaisesti oli todettu, että hänen taiteiden harrastus ei ollut valtiolle hyväksi, hänen merkityksensä kulttuurille oli suuri. Hän on yksi harvoista keisareista, joka oli itse taitava maalaamisessa, kalligrafiassa ja myös tuki taiteita.

Keisarin Huizongin hovia oli kritisoitu sen realistisen tyylin takia, joka monien mielestä oli pelkkää esineiden jäljentämistä. Tarkastellaan, millaisia tavoitteita oli realistisen hovin maalaustyylin takana.

Huizong aikana hovissa oli perustettu maalaustaiteen akatemia, jonka toimintaa hän ei ole itse seurannut. Juuri keisarin Huizongin hovissa oli suosittu erittäin realistinen maalaamisen tyyli. Hän ei ole pitänyt Guo Xin tyylin maisemamaalauksista, joissa voisi harhailla tai asua, mutta päinvastoin, sellaisista, joita oli voinut katsoa, ja mistä voisi nähdä realistisen hetken, rajoitetun ajassa ja tilassa. Samalla maisemamaalauksien sijaan suosituimmaksi lajiksi tuli uusi kukkien ja lintujen maalaus, joka oli juuri tänä aikana muodostunut itsenäiseksi lajiksi. Kukkien ja lintujen maalauksia oli ennenkin, mutta ei vielä koskaan niin suuressa määrin, eikä ollut tarkasteltu vakavasti itsenäisenä lajina, samoin kuin esimerkiksi maisemamaalausta.

Song-dynastian virkamies ja taidekriitikko Guo Ruoxu (郭若虚) oli kirjoittanut *Kokemuksia maalauksien nauttimisesta* (*Tuhua jianwen zhi* 图画见闻志), taidehistoriallisen kirjoitelman (Bush ja Shih 2012, 125), jossa oli pieni artikkeli kukkien ja lintujen maalaamisesta. Entisten kukkien ja lintujen maalaustaiteilijoiden kertovan osan lisäksi, johdanto-osassa Guo Ruoxu korostaa luonnon tietoisuutta ja sen kuvaamista maalauksissa. ”Kaikilla, vaikkapa puutarhan vihanneksilla tai villiruoholla on oma muoto ja kasvutapa.” Sen jälkeen hän väittää, että lintujen maalaamisessa on välttämätöntä, että taiteilija tuntee kaikenlaisten lintujen kehojen muodot sekä aiheeseen kuuluvan terminologian (Ibid. 125).

Sama näkemys on ollut tärkeä myös keisarillisessa maalaamistaiteen akatemiassa keisarin Song Huizongin aikana. Siellä oli vallinnut tarkka realismi, jossa ei ollut mahdollista harjoittaa abstraktimpaa taidetta tai kuvata abstraktimpia ideoita. Deng Chun (邓椿 1127-1167) oli kommentoinut tilannetta näin: ”jatkuvasti taiteilijoita kutsuttiin kaikkialta, ja heitä saapui joka puolelta osallistumaan kokeeseen. Monet heistä eivät soveltuneet ja heidät hylättiin. Koska näinä aikoina vain muodon todenmukaisuutta arvostettiin, vaikka joillakin oli omia saavutuksia, eivätkä he voineet välttää vapaata ja ekspressiivistä tyyliä, he saivat kuulla, etteivät he noudattaneet sääntöjä, tai että he olivat saaneet vääräoppista opetusta”. (Bush ja Shih 2012, 138 )

Samaa tekstiä kommentoi myös tutkija Marilyn Wong Gleysteen. Gleysteenin mukaan tänä aikana keskittyminen muodon tarkkaan representaation rajoitti maalaustaidetta—työt tuntuivat liian ammatillisen tuotannon näköisiltä, ilman taiteilijan persoonan vaikutusta. Taiteilijat alkoivat kehittää muita ilmaisutapoja. Yksi niistä oli keskittyminen ”sisäiseen todellisuuteen”, tai mielikuvan korostamiseen, hylkäämättä muodon uskottavuutta. (Wong Gleysteen 1991, 148) (Se oli yllä käsitelty oppineiden maalaamisen tavoite.)

Tutkija Wen Fong kirjoittaa toisaalta saman tekstin kommenteissa, että vaikka Huizong olikin vaatinut muotojen tarkkaa todenmukaisuutta, se ei ollut vain yksinkertaista muotojen jäljentämistä. Hän oli toivonut taiteilijoiden huomaavan ja oppivan laajemmista luonnonlaeista ja elävien olentojen tavoista: ”hän on pyrkinyt syvempään, transsendenttiseen realismiin, jossa olisi saavutettu ymmärrys luonnon periaatteista”. Tällainen huomion kiinnittäminen luontoon oli samantyyppinen lähestymistapa, kuin sen aikainen neo-konfutselainen rationalistinen lähestymistapa opiskeluun, jossa uskottiin, että objektiivinen esineiden tutkimus laajentaa ymmärrystä. (Wen Fong 1992, 179).

Filosofiset ja uskonnolliset ideat ovat aina vaikuttaneet sekä aiheiden valintaan, että maalaustyyliin. ”Tyypillinen kiinalainen selitys on, että joku maalari oli maalannut sillä tavalla, koska hän oli taolainen tai *chan*-buddhalainen tai konfutselainen oppinut virkamies.” (Cahill 1988, 70).

Keisari Huizong oli eniten tukenut taolaisuutta. Artikkelissa *Taoismi ja taide Song Huizongin hovissa* on pohdittu keisarin roolia ja toimintaa siinä, ja väitetty, että hän oli yksi kolmesta keisarista, jotka olivat pitäneet taolaisuutta erittäin tärkeänä ja vahvistivat sitä oman valtansa aikana (Ebrey 2000, 95). Myös Wen Fong tekstissä on väitetty, että keisari Huizong oli ”mystinen taolainen”. Hän ei ainoastaan painottanut elämän ja tunteiden runoutta teoksissaan, mutta myös näki

omat maalauksensa funktionaalisesti realistisina ja uskoi niillä olevan maagisia ominaisuuksia. Tämän voi nähdä hänen kirkkaiden värien käytössään, esimerkiksi maalauksessa *Peipot ja bambu*. Tässä kuvassa bambujen lehdet on maalattu kirkkaan malakiitin vihreällä, joka eroaa todellisuudesta. (Wen Fong 1992, 183) Värit poikkeavat todellisesta luonnosta, ja antavat maalauksille erilaisen sävyn, jota jotkut kuvaavat ”maagisena realismina” tai ylirealismina, jossa tärkeinä ovat pieniin objekteihin keskittynyt näkemys, tarkat yksityiskohdat ja koristeelliset elementit, samalla kun myös sivellintekniikasta esille nousevat ominaisuudet tuovat luonnon kuvauksiin uutta näkemystä. Vihreä väri on taolaisuudessa suosittu, joka symbolisoi kevättä ja kuolemattomuutta. (Ibid)

Toinen keisarin kuuluisa maalaus on *Hyväenteiset kurjet*. Siinä on maalattu todellinen ilmiö, jossa kahdeksantoista kurkea ovat yhdessä lentäneet ympäri palatsin kattoa. Kurki on symbolinen lintu, joka symbolisoi pitkää elämää ja jopa kuolemattomuutta taolaisessa kulttuurissa. Artikkelit pohtii taolaisuuden vaikutusta tämän ajan hovissa, ja mainitsee keisarin yhteyksiä ja toimintaa tässä suhteessa, esimerkiksi hänen aktiivisuutensa taolaisten temppelien rakentamisen tukijana. Kirjoittaja väittää, että vaikutus hänen maalauksiinsaakin on selvä, esimerkiksi hän on maalannut taoismin jumaluuksia ja tässäkin maalauksessa symbolisia lintuja, kurkia. (Ebrey 2000, 101)

On myös näkökulma, että Huizongin aikana realismin oli toivottu vahvistavan hänen poliittista asemaansa ja luotettavuuttansa. Hänen kiinnostuksensa hyvää enteilevien tapahtumien maalaamiseen on selvä. Oli jopa koottu albumi, jossa oli pelkästään sellaisten tapahtumien kuvauksia. Maalaus *Hyväenteiset kurjet* on esimerkkinä täällä. Siihen aikaan uskottiin, että tällaisia tapahtumia tapahtuu, kun vallassa on valaistunut ja hyvä keisari. Tämän vuoksi erityisesti vaikeina aikoina dynastian ollessa vaarassa jokainen sellainen asia oli tärkeää. Jos tapahtuma oli ainutlaatuinen ja epätavallinen, se piti kuitenkin kuvata niin, että se näyttäisi uskottavalta, ja sen vuoksi kehittyi sellainen realismin tyyli, joka palveli näitä tarpeita. (Lai Yu-chih, 2011)

On kuitenkin huomionarvoista, että hovissa maalattiin paljon erityyppisiä aiheita, ja hyväenteiset maalaukset olivat vain osa niistä. Tai suurin osa oli hyväenteisiä, mutta ei epätavallisia, kuten kahdeksantoista kurkea lentämässä palatsin tornin ympäri. Mutta kaikilla kukilla ja linnuilla oli todennäköisesti joku merkitys. Kiinassa on vaikea kuvitella taidetta ilman viitteitä johonkin symboliin, runoon tai klassikkoon. *Chinese Painting* -kirjan artikkelissa maalauksista kukista ja linnuista tutkija Osvald Siren kirjoittaa, että kaikilla kukilla ja linnuilla oli symbolinen merkitys ja

konfutselaisuuden vaikutus oli sen kautta suuri täälläkin. ”Pohjoisen Songin- ajan hovissa erittäin suosituksi tulleet kukkien ja lintujen maalaukset eivät olleet vain puistojen kauniiden kasvien ja elävien olentojen kuvauksia, vaan niillä oli myös intellektuaalinen ja konfutselaisuudelle tyypillisesti moraalinen merkitys” (Siren 1973, 61). Aiheet oli valittu symbolisien merkityksien takia, ei niinkään estetiikan tai ominaisuuksien vuoksi. (Siren 1973, 61.) Siren viittaa *Xuanhen kokoelman* johdantoon.

### **3.2. *Xuanhe-kokoelma*: symbolinen merkitys ja vaikutukset runoudesta ja taolaisuudesta**

Johdannossa on selitetty useampien kukkien ja lintujen merkitykset: ”Kukkien ja lintujen maalaamisen henkinen merkitys on aivan sama kuin runoissa. Esimerkiksi erilaiset pionit sekä linnut kuten feeniksit ja kuningaskalastajat esittävät rikkautta ja jaloutta, kun taas männyt, bambut, persikankukat, krysanteemit, lokit, hanhet ja sorsat esittävät eristyneisyyttä ja joutilaisuutta, toimeentuloa. Ja jos voi saavuttaa maalauksessa kukon ylpeän loiston tai haukan aggressiiviset liikkeet, pajun ja *wutong* puun rehevän vehreyden, tai sekavaa ja hämmäntynyttä isojen mäntyjen ja vanhojen setrien näköä, ne voivat tuoda ihmisille ajatuksia. Nämä kaikki ilmaisevat joitain luomisen ideoita ja tuovat ne katsojan mieleen tarjoten saman nautinnon kuin esineet itse niiden ollessa silmien edessä.” (*Xuanhe kokoelma*, osa 15.) Luonnon kohteilla, linnuilla ja kasveilla on joku tuttu merkitys, ja jopa enemmän, ne ilmaisevat luonnon luomisen ideoita. Myös maalaus voi tuoda saman nautinnon katsojalle, kuin todellisen luonnossa nähtyjä kohteita. (Siren 1973, 61-62) siis, maalauksen pitää välittää todellisuudessa olevia kohteita tarkasti, että saavuttaisi sellaisen tuloksen.

Saman tekstin alussa on myös yleisempi kuvaus kukkien ja lintujen maalauslajista ja sen tavoitteista. Teksti alkaa kertomuksesta luonnonvoimien toiminnasta, joiden seurauksena kaikki kukat kasvavat: taivaassa ja maassa vaikuttavien *viiden elementtien* olemuksesta, *yin* ja *yang* ovat yhdessä uloshenkäyksessä tuoneet kasvit ulos ja levittäneet ne, ja kerran sisään hengitettyään kaikki on kerätty takaisin (*Xuanhe kokoelma*, osa 15). Kertomus selittää kukkien riippuvuutta vuodenaajoista ja niiden katoavuutta. Kukkien lajeja on mahdotonta laskea – jokaisella on oma muoto ja väri. Ne ”koristavat ikuisia vuodenaikoja; niiden kuviot valaisevat maailmaa. Ja koska ne ovat kaikille nähtävillä, ne harmonisoivat kaikki sielut” (Ibid.).

Taoismin näkökulmasta maalauksenteoriassa on ”taivas ja ihminen on yksi” lähtökohta. Maailman esineistä kaikista voi täysin tuntea elämän voimien henkeä, ja luonnon havaitsemisen, kuvaamisen ja taiteen harjoittamisen ylin saavutus on sulautua luontoon ja pyrkiä tilanteeseen ”ilman itseä”. Sellainen toive on läsnä Song (ja Yuan) kauden *gongbi* kukkien ja lintujen maalauksessa. (Yang 2011, 27)

Tästä voi nähdä, että erilaisilla kukilla ja linnuilla oli oma symbolinen merkitys, jota käytettiin maalauksissa, että voisi samalla tavalla, kuin runoissakin, ilmaista omia ideoita tai toivomuksia, ja niillä oli myös voima ”harmonisoida kaikki sielut”. Siinä on sekä taolainen mystinen tunne, että myös konfutselainen toivomus saavuttaa harmoniaa ihmisten maailmassa.

Keisari Huizong itse myös maalasi aiheita, jotka luokitellaan konfutselaisiksi maalauksien aiheiksi, ja kirjoitti maalauksille runojakin.

### 3.3. Esimerkit keisarin maalauksista

Tarkastellaan kaksi esimerkkiä keisarin kukkien ja lintujen maalauksista, joihin on myös liitetty oma runo.

1

”Hibiskuksen ja kultafasaanin maalaus”(Kuva 8), *“furong jinji tu 芙蓉锦鸡图”*. Pitää myös ensin muistuttaa yllä mainittua *”fu rong”* ja *”ji”* saman ääntämisen toisesta merkityksestä, eli ”rikkaus” ja ”onni”. Jos se olisi maalattu nykyajassa, varmasti sillä voisi olla myös sellainen merkitys.

Tämä maalaus kuitenkin on kuuluisa vielä siitä, että Huizong ei pelkästään ole itse maalannut (tai ainakin suunnitellut) maalausta, vaan myös omin käsin kirjoittanut maalauksen oikealla yläpuolella olevan runon:

“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡，已知全五德，安逸胜鸛鷖。”

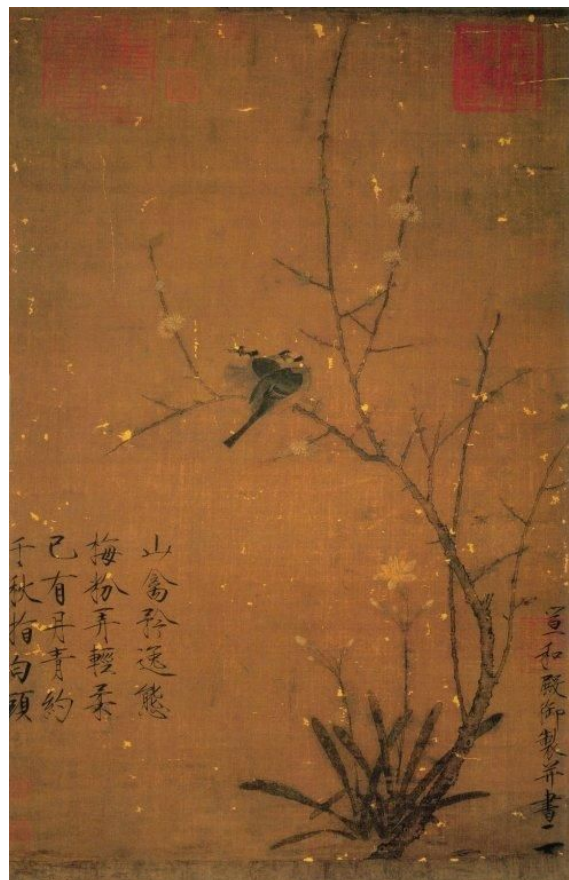
Runossa on ilmaistu hänen ajatuksensa tätä maalausta kohtaan, ja juuri sen tekstissä löytyy konfutselaiset arvot. Runon tekstin ensimmäiset viisi merkkiä kertovat syksystä, mitä on tyypillistä

runoissa, että ensin esitetään vuodenaikaa ja luonnon ympäristöä. Seuraavat kuvaavat linnun ulkonäköä ja vertaavat sitä ihmisiin – sen pään muoto muistuttaa tai merkitsee oppineen tai korkean ministerin päähinettä. Kolmas osa kertoo jo avoimesti, että lintu ”tietää kaikki viisi hyvää”, ja viimeisellä lauseella verrataan häntä sinisorsaan ja harmaanhaikaraan.

Kuva 8: Keisari Huizong "Kultafasani ja hibiskus"



Kuva 9: Keisari Huizong "Talven luumu ja kiinanbulbulit"



Runon painopiste ja tärkein osa on keskeinen, jossa lintua esitetään kuten oppinutta miestä tai ministeriä, jolla on ”kaikki viisi hyvyyttä”. Kiinalaiset tutkijat Ma Qiao ja Xu Bin selittävät, että ”kaikki viisi hyvyyttä” on hyveet, jotka on kerrottu olevan kukolla. Hyveet on myös perinteiset oppineiden tavoitteet, –konfutselaiset ideat: *wen*-oppineisuus, *wu*-valmius taisteluun, rohkeus, *ren* tai inhimillisyys, *xin*-luottavuus. Oppineisuus –koska kukolla päällä on kuin konfutselaisen oppineen päähine; hänen jalat ovat valmiina taisteluun, se on *wu*; kun näkee vihollista, hän taistelee, se on



rohkeus; kun löytää ruokaa, kertoo muille, se on *ren*; kun yö menee ohi, ilmoittaa virheettömästi, se on luotettavuus. (Ma Qiao, Xu Bin 2013, 43)

Maalaamalla sellaista maalausta, keisari on tutkijoiden mielestä: 1). ilmaissut omia vaatimuksia valtion hallituksessa toimiville; 2). ilmaissut toivomuksia, millaisen hän oli nähnyt omaa asemaa, asennetta ja henkilökohtaisen moraalisen kehityksen suuntaa. (Ma Qiao, Xu Bin 2013, 43; Liu Gong 2016)

Molemmat ideat voivat pitää paikkaansa, koska keisari oli maalauksessaan ilmaissut valtiomiehen moraalisen kuvan, toivotun mallin, ja se samalla olisi hänen oma kuvansa ja samalla muiden valtion hallituksessa toimivien kuva.

Tässä maalauksessa aiheen valintaan voisi olla vaikuttaneet kiinan kielen erikoisuudet – fasaanin, tai kanan sanan ääntäminen on sama, kuin ”onni”. Myös toisessa maalauksessa, jota tarkastellaan seuraavaksi, on samaa ääntämisen tärkeyttä.

## 2

Toinen keisarin maalaus, jossa maalaus ja runo ovat yhdessä, on ”Talven luumun ja kiinanbulbulien taulu” (Kuva 9). Maalauksessa on talven lopun, varhaisen kevään aika, jolloin luumupuussa on kukat ja kaksi kiinanbulbulia istuvat sen oksalla, varmaan vielä kylmän tuulen puhaltaessa.

Maalauksen ylle on kirjoitettu runo:

”山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头。”

Runossa ensimmäiset lauseet kertovat maalauksen tilanteesta, kylmästä ympäristöstä, myös heleistä luumunkikista, ja kaksi viimeistä lauseet sisältävät viestin, jonka tutkijat usein ymmärtävät edustavan keisarin moraalista näkemystä. ”Kun jo on värien sopimus (tai ”yhteys maalaustaiteeseen”), tuhannen syksyä valkoisen pään asti” Kiinanbulbuli on kiinaksi kirjoitettu ja ääntyy samalla, kuin ”valkoinen pää” ja merkitsee vanhan iän asti.

Tässä runossa ja maalauksessa on samalla läsnä lintujen maalaus ja runossa tulee esiin lintujen nimen ääntämisen toinen merkitys. Runolla on myös kahdenlainen merkitys, ensin se tuo esiin keisarin periksiantamattomuuden ihannoinnin jopa elämään asti jossakin urassa, ja toivomuksia että

hänen valtionsa ihmisillä olisi sellaiset elämäntavat. Toisaalta on myös näkökulma, että tässä runossa hän ilmaisee omia tavoitteita maalauksen taidetta kohtaan. (Chen Lu–Yang Yansong, 114)

Molempien maalauksien otsikot ja runojen sisältö käyttää kiinan kielen ääntämisen ja merkityksen mahdollisuudet, joilla voisi ilmaista omaa ideaa. Runojen sisältö tuo esiin keisarin toivomukset ja moraalin ideaalit. Vaikka ne voivat olla perinteiset ideaalit, mutta lisäämällä lyyriset lintujen kuvaukset ja runot, kokonaisuudessa se on uudenlainen taiteenteos, jossa luonnon kohteen kuvauksen kautta on ilmaistu omat ideat jopa valtion järjestyksestä tai elämän tavoitteista.

### **3.4. Hovin realistisen tyylin arvostelu**

Hovin realistinen tyyli oli perinteisesti ollut kritisoitu ja aliarvostettu vastakohtana oppineiden perinteeseen, mutta nykyään usein on keskusteltu tästä, onko se niin yksinkertaista.

Tutkijat Ma Qiao ja Xu Bin kirjoittavat, että taiteen historiassa keisari Song Huizong oli tavallisesti aliarvostettu, perinteisesti sanotaan, että hänen hovin taide ei ollut niin syvä, kuin oppineiden maalaukset, ja periaatteet olivat erilaiset. Seurauksena hovin kukkien ja lintujen maalaukset, myös sellaiset, joilla on pinnalla kirjoitetut runot, eivät ole niin korkeasti arvostettuja. Tutkijat vuonna 2013 kuitenkin yrittävät pohtia uudestaan tätä katsausta ja kirjoittavat, että keisari ei vain ollut ”oppinut” itse ja pyrkinyt oppineiden tavoitteisiin taiteessaan, mutta hän oli osannut erinomaisesti sekä maalausta, että kalligrafiaa ja runoutta, mitä on oppineidenkin piirissä harvinainen taitava.

Ensin, pitää mainita, että keisari oli toivonut maalaustaitelijat olevan korkeasti sivistyneitä kulttuurissa ja kirjallisuudessa. Hän oli kutsunut tutun oppineen Mi Fu opettamaan hovissa. Toinen asia, että hänen tavoitteensa olivat samat kuin oppineilla: taiteen harjoittelu oli vain omaa iloa varten. (Ma Qiao, Xu Bin 2013, 42)

Bo Songnian oli kirjoittanut kirjassaan ”Song Huizongin musteen kukkien ja lintujen maalaukset, ensi tutkimus” että hän oli kutsunut Su Shi pojan Su Guo hoviin maalaamaan musteella kiviä. Myös *Xuanhe* kokoelman tekstissä bambujen maalauksesta ilmenee oppineiden samakaltaiset ajatukset: ei ole tärkeää, onko se sama muodoltaan, mutta pitää välittää sen, mitä on muodon ulkopuolella. (Ibid.)

Song Huizong oli myös ensimmäinen, jonka teoksissa kirjoitettiin runot suoraan maalauksen pinnalle ja joka oli yhtenä henkilönä tehnyt sekä maalauksen, että runon ja kalligrafian yhtenä teoksena. Monet hänen maalauksistaan on myös tehty ilman paljoa värien käyttöä tai käyttämällä puoliväriä, kuten Luumukukan ja lintujen maalaus. (Ibid 43.)

Siren myös kirjoittaa, että Su Shi ei ole sanonut, että akatemian taiteilijoiden tyyli ei olisi hyvä, tai että realistinen kuvaaminen olisi huono tyyli. Hän oli arvostanut Wang Wein ja yhden hovitaiteilijan töitä, joita on myöhemmin pidetty vastakkaisten tyylien edustajina. Hän kirjoitti, että työt ovat erilaisia, mutta kummatkin välittävät luonnon tunnelman erinomaisesti. (Siren 1973, 17) Su Shi itse myös oli kirjoittanut kommentissa jostain maalauksesta, että luonnon kuvaaminen on samanlaista työtä kuin muotokuvan tekeminen. Siinä ei välitetä ainoastaan muotoa, vaan myös kuvattavan kohteen sisäistä olemusta, ”henkeä” tai tunnelmaa, joka joskus ilmenee juuri tälle kohteelle tyyppillisissä pienissä yksityiskohdissa. Sen vuoksi pelkkä musteen käyttö taitavissa käsissä riittää tuomaan esiin luonnon kohteen sellaiset ominaisuudet, joista ne voi joskus tunnistaa jopa paremmin kuin edes valokuvantarkasta ammattilaisen työstä. (Bush and Shih 2011, 225) Song-kaudella oppositiota tyylien välillä ei vielä ollut, ja tärkeintä oli persoonan ajatuksien ja luonnon tuntemuksen välittäminen. Oppineet eivät ilmeisesti vastustaneet realistista kuvausta, vaan tyhjää jäljentämistä ilman taiteilijan omaa taustaa, jolla olisi vain koristearvoa ilman sisältöä.

Kukkien ja lintujen maalauksessa, heidän kuvaamisessaan ja myös merkityksessä tuli esiin kiinalaisten luonnon tarkastelun saavutukset, ja taiteellinen esineiden muotojen näkeminen ja luominen. Samalla jotkut näkemisen tai kuvaamisen tavat olivat muodostuneet jo tutuiksi ja tulleet tavaksi, perinnöksi, luomalla joillekin kukille ja linnuille perinteisen merkityksen. (Yang 2011, 27)

Opiskeleminen luonnosta, sen tarkka tieto ja ymmärtäminen ja oman merkityksen tuominen sen kohteisiin, sen välittäminen realistisella maalauksella – ne ovat asiat, joissa myös näkyy luova toiminta.

### 3.5. Rajoitettu hetki ja tila – keskittyminen ja lyyrinen ilmaisu

Huizongin aikana päämääräksi tuli realistinen kuvaus, ei enää sellainen, kuin Guo Xi vuoret, joissa ideaalissa voisi asua, mutta nyt oli ideaaliksi tullut katsominen – ja juuri rajoitettuna hetkenä, kuten kesken päivää nähty ruusu. Jo tarkempi kuvaus, jo enemmän rajoitettu ajassa, kuvauksessa tulee nähdä kaikki yksityiskohdat juuri tämän hetken kuluessa. (Edwards 1991, 422) Siinä se ei ollut oppineiden tavoitteiden vastakohtana.

Tutkija Qi Gong tosin enemmän kritisoi Huizongin hovin siellä harjoitettua tapaa tehdä maalaukset runollisiin aiheisiin ja tuloksia, oliko hyvä maku vai ei. Esimerkit harjoituksista on seuraavanlaiset: lauseen ”vihreässä piste punaista” oli maalattu paljon vihreitä lehtiä ja punaisia kukkia, mutta aiheesta parhaaksi tuli maalaus, jossa oli maalattu lehtien välissä nuori nainen. Toinen esimerkki on lauseen ”hevosen sorkilla on kukkien tuoksu tiellä kotiin” parhaaksi maalaukseksi oli tullut sellainen, jossa oli maalattu hevonen, jonka sorkkien ympäri lensivät perhoset. Kolmas esimerkki on ”vuorilla piiloutunut temppeli”, johon oli maalattu vain pari buddhalaista lippua näkyvissä vuorien metsien keskellä. Qi Gong kirjoittaa, että se ei ole runous tai maalaus, mutta joku peli, sen vuoksi ei ole hyvä valinta.

Toiset tukijat mainitsivat samat esimerkit kuin alkuna tendenssiin, jossa runolliset lauseet olivat jo enemmän tulleet maalauksien aiheiksi. Törmä kirjoittaa, että sellainen yhteys oli niinä aikoina tarkasteltu kuin ihanteen arvoinen hienovarainen yhteys, vastakohtana sellaisiin maalauksiin, jotka kuvasivat runon melkein kirjaimellisesti, joita oli suurin osa. (Törmä 2011, 90)

Se oli osa prosessista, jossa runous ja maalaustaide tulivat lähemmäksi toisiaan ja oli tullut jo tavaksi sulattaa ne yhteen teokseen. Jo mainittiin, että Song- aikana oli vallinnut yhteinen lyyrinen tunnelma, jossa sekä runoilijat, että maalaustaiteilijat olivat keskittyneet maailman kohteiden näkemiseen ja kirjoittamiseen niistä.

Tutkijat Wen Fong ja Richard Edwards vertaavat kukkien ja lintujen maalauksen kehittymisen Song-kauden Ci (詞) lyriikan kehittymiseen. Wen Fong kirjottaa, että Etelän Song-kaudella tapahtui muutoksia runoudessa ja samalla myös maalaustaiteessa. Molemmissa valokeilaan otettiin enenevissä määrin yksityiskohdat tai pienemmät objektit. Esiintyi ”kasvavaa katseen ahtautta”; Ci runoilija siirtyy kokemuksensa laajasta maailmasta keskittymään yhteen konkreettiseen objektiin, ja

maalauksessa on havaittavissa sama siirtyminen objektiin, johon ”oli keskitetty runollinen tunne ja jolle oli annettu aistillinen läsnäolo, ja kaikkein parhaiten tämän voi havaita kukkien ja lintujen maalauksessa” (Wen Fong 1992, 236). Edwards myös kirjoittaa, että kaikkein tehokkain keino yhdistää runoutta ja maalausta myöhäisen Song-ajan realismin sääntöjen sisällä oli pienentäminen, supistaminen ja eliminointi: taidemaalari toi esille vain pienen objektin, eikä näyttänyt taustaa tai kohteita, jotka olivat objektin ympärillä. Maalauksen objektista tuli tarkempi – kukka, lintu tai puu – mutta toisaalta, koska muut ympäröivät kohteet eivät olleet näkyvissä, se antoi tilaa mielen kuvaamiselle. (Edwards 1991, 422) Jättämällä koko maiseman ja suuren maailman pienen maalauksen ulkopuolella, taiteilija samaistuu kuvaamansa objektin kanssa, ja sisällyttää siihen omat ajatuksensa ja tunteensa. (Edwards 1991, 423) Maailman kokemuksesta on sellaisissa maalauksissa jätetty vain pieni osa, mutta vastoin kuin voisi odottaa, ”vähempi on enemmän”.

Se tapahtui eniten kukkien ja lintujen maalauksessa, mutta myös maisemamaalauksissa näköpiste muuttui lähemmäksi katsojaa.

Yhdeksi esimerkiksi voisi mainita maalauksen, joka oli yksi ensimmäisistä Pohjoisen Song kukkien ja lintujen maalauksista. Cui Bai tai Cui Bo (崔白 1050–1080) oli kuuluisa taiteilija Pohjoisen Song-kauden aikana ja yksi ensimmäisistä kukkien ja lintujen lajin taidemaalareista. Hänen tyyliinsä oli realistinen, vaikka hänen maalauksissaan ei ole käytetty paljoa väriä eivätkä ne olleet koristeellisia, ja hänen on sanottu vaikuttavan keisarin Huizongin tyyliin.

Maalaus *Jänis ja kaksi harakkaa* (Bush and Shih 2012, kuva 3) tai *Kaksi harakkaa, jotka ilkkuvat jänistä* (Siren, 1973, 62) tai *Kahden ilon maalaus*<sup>26</sup> (Shi Shuqing 2005, 22) on yksi kuuluisimmista maalauksista 1000-luvun toiselta puolen. Työssä on hyvin realistisesti kuvattuina kaksi lintua ja jänis. Maalauksessa on kuitenkin myös läsnä maisema – tässä suhteessa se eroaa myöhemmistä Song-kauden kukkien ja lintujen kuvista. Sitä voisi pitää myös pienenä maisemamaalauksena, jossa huomio siirtyi puista ja vuorista maisemassa liikkuviin olentoihin.

Kuten erilaisista maalauksen nimistä näkyy, käsitys sen merkityksestä vaihtelee. Kiinalaisessa julkaisussa on ehdotettu selitystä, jossa kaksi harakkaa yhtäkkiä lähtivät liikkeelle ja lensivät ylös, jonka vuoksi jänis on hämmentyneenä katsonut niiden suuntaan (Shi Shuqing 2005, 22). ”Kokonainen kuva on luonnollinen, ja se näyttää Cui Bon innokasta näkemystä elämästä yksityiskohtineen” (Ibid.22). Siren toisaalta ehdottaa että harakat ovat kiusaamassa jänistä. Hänen

ajatuksensa kumpuaa todennäköisesti siitä, että harakat katsovat myös tarkasti jänistä. Jos tämä selitys olisi oikea, Cui Bo on maalannut aiheen aivan suoraan miettimättä harakoiden symbolista merkityksestä, ainoastaan kuvaamalla todellisen tapahtuman, jonka halusi näyttää maalauksessa.



Kuva 10: Cui Bai "Jänis ja kaksi harakkaa" Kuva 11: Ma Yuan-"Kolme talven ystäviä"

Vaikka Cui Bo oli maalannut muitakin aiheita, hänet luokitellaan kukkien ja lintujen aiheeseen erikoistuneeksi taiteilijaksi. Esimerkiksi, sekä *Kiinalaisen taiteen teoksien arvostuksen suosikkien tietosanakirjassa*, että *Early Chinese Texts on Painting*:ssä hänet mainitaan kukkien ja lintujen lajiin erikoistuneena taiteilijana, joka oli kehittänyt oman tyylinsä ja vaikuttanut keisari Huizong:in. (Bush and Shih, 2012, Figure 3 selitys, 146-147 välillä). Hänestä kerrottiin myös, ettei hän ollut käyttänyt hiiltä eikä suoria viivoja luonnoksien tekemiseen vaan oli säilyttänyt balanssin suorien ja kaariviivojen käytössä ja maalasi suoraan siveltimellä ilman hiilipiirrosta.<sup>4</sup> (Shi Shuqing 2005, 22).

Maisemamaalauksien taiteilijat myös siirtyivät enemmän silmien edessä olevien kohteiden ja yksityiskohtien maalaamiseen, kuten voi nähdä Ma Yuan-(马远1160–1225) esimerkissä, maalauksen *Kolme talven ystäviä*. Se vielä pysyy maisemamaalauksen muodolla, mutta esittää oppineiden perinteistä aihetta: mäntyä, luumukukkaa ja bambua, suurentamalla maisemamaalauksen osan ja lähestymällä kohdetta. Maisemamaalaukselle tavalliset vuoret jäävät taustalle, ja kaikki huomio keskittyy pääkohteeseen.

Uuden keskittymisen tendenssin muutokset tulivat myös uuden maalauksen muodon kautta. Etelän Song aikana oli tullut uusi maalauksien muoto, viuhkan maalaukset. Jos vertaa maalaukseen, joka on seinällä, se ei ole vain pienempi, vaan on muitakin eroja – kuten sen voi nähdä vain silloin, kun haluaa. Se ei ole aina nähtävissä kaikille, vaan vain silloin, kun maalaus on näytetty. Siinä tuli uusi esteettinen fokusointi. Myös kompositio oli muuttunut siksi, että viuhkat olivat pyörät, ja se toi uudet sävyt myös tavallisiin maalauksiin, niin kuin asymmetrisuuden (Hay 1991, 180) Taas pitäisi mainita, että ajan tendenssi oli hetken kuvaaminen, ja viuhkojen muotiin tuleminen myös vastasi odotusta.

Viuhka myös oli kolmeen täydellisyyden, runouden, maalaustaiteen ja kalligrafian yhteyden ilmentymä – maalaukset tehtiin usein runon aiheeseen, jonka oli esittänyt tai kirjoittanut omin käsin keisari tai keisarillisen perheen jäsenet. Runo oli usein valittu kuuluisimmista runoista, tai oli käytetty sen tunnetuimpi osa. Maalaustaiteilijan tehtävä oli sitten maalata sopiva kuva, ja vaikka hienovarainen kuvallinen vastine oli erityisen toivottu, useimmiten maalaukset kuvaavat runon lähes kirjaimellisen yksityiskohtaisesti. (Törmä 2011, 90)

Jos siirtää koko huomion yhteen kohteeseen, kohteen valitsemisella oli nyt jo enemmän painoa. Käännyttiin enemmän sekä symbolisiin merkityksiin että runollisiin aiheisiin. Fokusointi ja keskittyminen on luova toiminta siksi, että se on aina valinta, erottaminen koko maailman esineistä tai maisemasta joku pieni osa, ja antaminen sille uuden oman merkityksen (tai liittyminen johonkin jo olevaan perinteiseen merkitykseen), sillä etsimällä uudet ilmaisemisen mahdollisuudet.

### 3.6. Lyyrisyys maalaustaiteessa

Maalaustaiteen ja runollisuuden yhteyttä oli pohdittu paljon Song- aikana. Vaikka molempien lajien käsittely läheisinä ilmaisemisen välineinä oli jo tuttu ennenkin, Song-aikana se idea tuli erittäin suosituksi. Esimerkiksi, jo mainitussa *Xuanhe kokoelman* tekstissä, sanottiin, että ”Kukkien ja lintujen maalaamisen henkinen merkitys on aivan sama kuin runoissa.” (osa 15) Koska molemmissa taiteissa käytetään samat ”kuvalliset ideat” ja symbolit.

Toinen kuuluisa lause siitä, että maalauksen ja runouden taiteet ovat samat, on Zhang Shunmin sanat: ”Runo on maalaus ilman muotoja, ja maalaus on runo, jolla on muoto.” (Zhao Tianyi 2012, 88, Törmä 1999, 14)

Vaikka tutkija Zhao Tianyi sanoo, että oli jo myös aikaisemminkin sellainen idea. Esimerkiksi jo ””muinaiset” sanoivat, että on hyvä lukea *Runojen klassikkoa* (*Shijing* 诗经), koska sieltä voi oppia paljon kasveja ja lintuja”. Ja sama tulos on myös jos maalaa niitä. (Zhao Tianyi 2012, 88)

Sitten Su Shi oli seurannut Zhang lausetta ja se oli tullut sekä oppineiden taiteen ajatteluun, että vaikutti myös hovin maalaustaiteen estetiikkaa, kuten nähtiin jo kokoelman tekstistä. Tässä maalaustaiteen ja runouden yhteyden keskustelun toinen kuuluisa henkilö oli runoilija ja maalaustaiteilija, Wang Wei, jolta Su Shi sanoi, että hänen ”maalauksissaan on runot, ja runoissa on maalaus”. Hänen maalauksensa ovat kadonneet, sen vuoksi ei ole mahdollista käsitellä kuinka paljon siellä oli läsnä runot, mutta hänen runoissaan on paljon käsitelty maalauksellisia kuvauksia ja sanoja. (Xie Zhilu 1991, 3)

Tutkija Qi Gong artikkelissaan katsoo Wang Wei ”maalauksellisia” lauseita, joista hän huomaa, että ne on luonnon ja maisemien kuvauksia, jotka löytyvät myös runsaasti muistakin runoilijoiden teoksista, ja päätelee, että Wang Wei oli tullut pääsankariksi juuri sen vuoksi, että runojen lisäksi on osannut maalata hyvin. (Qi Gong 1991, ) Mutta muidenkin runoilijoiden runoissa olivat läsnä samat pyrkimykset kuvata maailmaa käyttämällä kuvallisia ideoita.

Tutkija Zhao Tianyi käsittelee ”*shi yi zhi yi* 诗意之意” -runollisen *yi* - mielen, tai merkityksen. Taidemaalarit olivat etsineet inspiraatiota runoilla, kuten taas mainitaan Guo Xi, joka oli maalannut esimerkiksi ”Runollisen mielen maisemamaalaukset” (mainitut *Xuanhe kokoelmassa*). Kiinassa oli



”ti wu 体物” koeta esineet“ perinne, ja oli ilmestynyt myös ”koeta runoilijoiden mielen ” perinne, mitä oli tuonut uuden maalauksen ja runouden käsittelemisen ajatusmallin. (Zhao Tianyi 2012, 88)

Täälläkin tuodaan samat esimerkit kuten edellisessä luvussa Huizong hovista, joissa yritettiin kuvata runolliset lauseet, ja täällä sanotaan, että niillä käy ilmi pyrkimykset saada maalaustaiteilijoiden omaa käsitystä siitä mitä on sanottu runossa, millainen runoilijan ajattelu oli ja kuvata sen maalauksessa.

Tutkijan Xie Zhilu mukaan, runous ja maalaus olivat oppineiden työtä ja sen vuoksi molemmat olivat kehittyneet samaa päämäärää kohti, eli että voisi muuttaa nähdyn ja koetun maiseman kauneuden runojen lauseiksi tai päinvastoin runon inspiraationa voisi luoda visuaalisen kuvauksen. Maalauksella ja runolla on sama kohde ja tunne, ja molemmat tulevat samasta visuaalisesta ajattelutavasta. (Xie Zhilu 1991, 3-4) Se on sopusoinnussa tutkijan Wai-kam Ho ”kuvallisten ideoiden” kanssa, tai lyyrisen ilmaisun symbolien välillä, jossa samat visuaaliset ideat olivat ilmestyneet saman kauden runoissa ja maalauksissa.

Yhteys maalaustaiteen ja runouden välillä on kahdenlainen: ensimmäinen on tavoitteessa, jossa molemmat taiteet yrittävät ilmaista samat tunteet tai ”kuvalliset ideat”, ja toinen on molempien taiteen yhdistely yhden teoksen kautta. Seuraavassa luvussa tarkastellaan toinen puoli, siis maalauksen ja runon yhdistetyt teokset.

### **3.7. Maalauksen rajoitukset ja runon lisäämisen uudet mahdollisuudet**

Ensin vähän katsaus historiaan, miten Kiinan taiteessa ilmestyi sellainen ainutlaatuinen perinne kuin kirjoittaa tekstiä maalauksien pinnalle.

Tutkija Chaves pohtii, milloin ensimmäiset runot tai vain lauseet ovat ensin ilmestyneet maalauksien pinnalle, ja mitä taidearvostelussa kirjoitettiin tästä. Kritiikissä ei ollut yksimielisyyttä, mitä on hyvä maku kirjoittaa, pitääkö olla suora yhteys maalaukseen tai runossa voi enemmän keskittyä todellisuuteen tai muihin aiheisiin. Ensimmäiset kirjoitetut tekstit kertovat miksi maalaus

oli maalattu, esimerkiksi kenelle se oli tarkoitettu ja missä tilanteessa. Jotkut olivat pohtineet maalattua aihetta ja sitä, että se on välitetty hyvin, tai omia tunteita maalauksen näkyessä.

Tutkija mainitsee Shen Deqian (1673-1769) vuonna 1731 kirjoitetun tekstin, jossa hän kertoo, että ennen Tang dynastiaa ei ollut runoja maalauksien pinnalla, ja ilmeisesti se perinne on alkanut Du Fu-sta. Hänen kirjoituksensa maalauksille olivat ylittäneet maalauksen aiheen. Esimerkiksi hänen kirjoituksensa hevosten ja lintujen maalauksissa olivat lopulta puhuneet todellisista hevosista ja linnuista, eikä enää maalatuista, ja lähes enemmän mennyt ideoiden diskussiaan. Myöhemmin kirjoittajat olivat myös käyttäneet samanlaista tapaa. Maisemamaalauksien kohdalla hän olisi kirjoittanut surullisista tunteista, muistamalla mennyttä, miten ennen oli käyty maalatuissa paikoissa. Ihmisten maalauksissaan hän usein kirjoittaisi kautensa tapahtumista ja aloittaa keskustelua ihmisten ja aikojen ymmärtämisestä. Vaikka sellainen lähestymistymistapa oli kritisoitu, oli myös toivottu, että runo jäisi vain maalattujen aiheiden rajoihin, mutta tapa ylittää kuvattua tilaa oli tullut enemmän suosituksi. (Chaves 1991, 437-438)

Tutkijan Hay mukaan, Qian Xuan oli ensimmäinen taiteilija, joka oli tavallisesti kirjoittanut omia runojaan maalauksiin, vaikka useammat runoilijat olivat kommenteissa maalauksiin kirjoittaneet runoja ennenkin, se ei ollut juuri maalauksien pinnalle, vaan erikseen. Qian Xuan oli allekirjoittanut maalauksiaan, liittänyt paikan ja runon, kaikki yhden maalauksen pinnalle. Nykyään se ei tunnu kummalliselta, mutta silloin se ei ollut tavallista. Esimerkiksi ennenkin joskus Mi Youren oli kirjoittanut maalauksilleen, mutta kirjoitti vain ajan, paikan ja tilanteen ja kenelle maalaus oli tarkoitettu (Mi Youren kirjoitukset käsiteltiin enemmän luvussa 2.6.). Hayn mukaan, juuri 1200-luvun hovi oli paikka, jossa ensin runous oli ilmestynyt maalauksissa ja tullut suosioon. Ilmiö liittyy Yang Meizi 1162-1232 keisarin Ningzong 1195- 1224 vaimon nimeen. Hän oli kirjoittanut runoja Ma Yuan-ja Xia Gui maalauksiin. Tutkija kirjoittaa, että ennen hänen aikaansa ei ollut maalauksia, joissa voisi nähdä maalauksen ja runon yhdistettynä teoksena. (Hay 1991, 173).

Tutkijat Ma Qiao ja Xu Bin kirjoittavat silti, että ensimmäinen, joka oli kirjoittanut runoja maalauksiinsa, oli Pohjoisen Song keisari Huizong (Ma Qiao ja Xu Bin 2013, 43). On todella sellaisia teoksia, joilla oli allekirjoittaneita runoja, jotka ovat yhteydessä maalauksen aiheen kanssa, ja myös on tässä työssä tarkasteltu luvussa hovin maalauksista (sivuilla 46 - 49). Mutta, kuten jo mainittiin, hovin taidetta historiassa aliarvostettiin, ja nämä maalaukset ovat usein jääneet mainitsematta.

Kiinalaisessa kulttuurissa tapa kirjoittaa tekstiä maalaukseen on selitetty niin, että maalaus on rajoitettu väline, mutta mieli ei ole. ”Mieli, ajatukset pääsevät perille, mutta sivellin ei”. Tutkija Jia antaa siinä kohdalla esimerkin teestä, kun juo teetä, tuoksu on tärkeä, ja sitä voi tuntea, mutta ei voi nähdä tai kuvata. Se on taiteilijan tunnelma; ja maalaukseen lisätty runo tuo yhdistelmälle toisenlaisen tunteen syvyyden. Lisäksi, Jian mukaan, runo ja kalligrafia jopa lisäävät myös tilan käytön uudet mahdollisuudet. (Jia Jia 2012, 10)

Myös tutkijan Chaves mukaan runo voi tuoda maalaukseen ”koetun hetken tekstuuriin” eli hetken kuvaamisen kokonaisuudessaan. Yritetään välittää, miten se on koettu ja tuoda esiin tunteiden yhtenäisyyttä, jonka yrittää näyttää lauseissa. Runo voi olla myös kuin visuaalisen tilan lisäys. (Chaves 1991, 448)

Tutkija Hay kirjoittaa, että maalaus on yleensä suora jonkun esineen kuvaaminen, tilassa oleva ja konkreettinen. Se on kuitenkin rajallinen ajassa ja tilassa, koska voi näyttää vain jonkun hetken tilanteen. Mutta runo on juuri erilainen, se voi kuvata kohteen eri ajan hetkissä ja paikoissa, näyttää kaikki eri tiloissa ja ajan vaiheissa tapahtuneet muutokset. Sen vuoksi, tutkijan mukaan, suhteet maalauksen ja kirjoituksen välillä ovat asymmetriset, ja molemmat tuntuvat symmetriseltä vain katsojan silmissä silloin kun paralleelit merkitykset tai tunteet tulevat yhteen hänen kokemuksessaan ja luovat kokonaisen kuvan tästä mitä taiteilija oli yrittänyt sanoa. Sen vuoksi yhteys maalauksen ja runon välillä ei ole niiden keskellä, vaan yhteys on katsojassa. (Hay 1991, 76)

Tutkija Edwards toteaa, että vaikka on paljon kerrottu yhteydestä maalaustaiteen ja runouden välillä, maalaustaiteilija ei ole vapaa. Silmien näkemä kuvaus ei voi olla abstraktinen ja olla sama kuin runo. Hän jatkaa, että kuitenkin myöhemmin Yuan-aikana, kun tuli abstraktisempi oppineiden maalaustapa, oli mahdollista jättää enemmän muodon rajoitukset ja saavuttaa enemmän vapautta. (Edwards 1991, 427)

Sen vuoksi ei ole helppoa maalaustaiteilijan yrittää kuvata runolliset aiheet työssään. Maalauksessa on vaikea esittää kaikki runossa ilmenneet yksityiskohdat, ja taiteilijan pitää kuvitella mitä oikeasti runoilija oli nähnyt tai kuvitellut. Erityisesti vaikeaa se on realismin aikana, sen vuoksi suhde tulee enemmän toisen korjaava ja lisäävä (Edwards 1991, 411).

Maalauksen ja runouden yhteys näyttää tulleen vahvaksi juuri siitä, että runoilijalla oli vapaus käydä ulos maalauksesta, ja maalaus tulee keskitetty muiden asioiden keskusteluun, ottamalla vain jotkut osat ja pohtia uudella tavalla tai muistaa historialliset aiheet. Sen vuoksi tämä yhteys on enemmän ideoiden yhteys kuin näkyvissä olevan faktan yhteys, ja liittyy mielikuvauksen rajattomaan laajentamiseen. (Ibid)

Pitää vielä lisätä, että on tutkittu myös mitä juuri runo voi lisätä maalauksen laajentamiseen, ja tutkijat useimmiten mainitsevat, että runo antaa näkemystä ajassa, tilassa, liikkeellä, muuttamisessa, ja kyllä sellaisessakin kuin ääni ja tuoksu.

Tutkijan Wai-kam Ho mukaan, äänen kuvaukset ovat usein liitettyjä ajan kulumiseen, ja visuaaliset ilmestyivät tilassa. Esimerkiksi runo: ”sadetta kuulemalla meni yö, oven avattua syvät pudonneet lehdet.” Täällä yön sade on todellisuudessa pudonneet lehdet. Se mitä kuvittelee ja mitä on todellisuudessa, on olemassa samanaikaisesti, mutta ymmärtäminen tulee asteittain toinen toisensa jälkeen. Äänen kuvat, vaikka usein ilmestyvät visuaalisen kuvan kanssa, ovat enemmän suorat kuin visuaaliset, ja vaikuttavat alitajuisesti voimakkaammin, ne ovat myös enemmän abstraktit ja liittyvät transsendentaaliseen. Kiinalaisessa buddhalaisuuden perinteessä jo 300-luvulla oli tapahtunut keskustelu äänen tärkeyden kysymyksestä, ja tuloksena oli, että harjoitukset, jotka liittyvät äänen kuulumiseen tulivat käyttöön. Esimerkiksi, oli uskottu, että luonnon äänien kuuluminen voi auttaa näkemään transsendentaalisen totuuden, kuten veden tai tuulen äänen villissä luonnossa. Buddhalaisessa teoriassa on ero kahden todellisuuden välillä: absoluutti todellisuus ja objektien tai kuvauksien todellisuus, joka on suuresti visuaalinen. ”Kaikki esineet ovat vain mielen kuvia” todellisuuden ja tiedon teoria. Buddhalaisuudessa oli myös uskottu, että tunteet ovat saman luonteisia ja voivat olla käytetty toinen toisensa sijaan (六根互用), kuten näyn kuuntelemisen sijaan ja päinvastoin. ”Värien näkeminen korvien kautta ja äänien kuuleminen silmien kautta”. Se kyky oli kaikilla buddhalaisuuden jumaluuksilla ja myös tavallisilla ihmisillä, jotka olivat saavuttaneet kuuden tunteen puhdistuksen. (六根清淨). (Wai-kam Ho 1991, 395)

Chaves sanoo, että runon ja maalauksen ”kuvalliset maailmat” voisi nähdä kuin läpikäyvät alueet, niillä on yhteistä jotkut kuvaukset ja hahmot, kun toiset kuuluvat vain johonkin konkreettiseen maalaukseen tai runoon. (Chaves 1991, 448)

Vaikea on näyttää sellainen ominaisuus, kuin tuoksu, jolla ei ole mitään väriä tai muotoa, mitä voisi kuvata runossa.

Chaves artikkelissa tuo myös muutamat maalauksien analyysin esimerkit, kuten Wu Zhen (1280-1354) ja Ni Zan (1031-74) maalaukset.

Wu Zhen maalauksen pinnalla on seuraava runo:

红叶村西夕影余，黄芦滩畔月痕初。轻拨棹 且归欤 挂起渔竿不钓鱼。

”Länteen kylästä punaiset lehdet on illan valossa,

kuu nousee keltaisten hiekkarannan kaislan yli.

Kalastajamies liikkuu melan, ajattelee kotoaan,

tänään hänen onkivapa ei enää ryhdy onkimaan.”



Kuva 12: Wu Zhen "Kalastaja"

Chaves analysoi, että tässä runon ja maalauksen yhteydessä runosta käyvät ilmi yksityiskohdat, jotka muuten eivät olisi katsojan tiedossa. Esimerkiksi, paikkaa—missä on kylä, jossa varmasti kalastaja asuu, aikaa—että on syksy, ja että kuu on nousemassa; värit – maalaus, joka on tehty

musteella pelkästään, ei voi näyttää värejä, ja ne ovat saavutettavissa vain runon välityksellä. Vihdoin, myös kalastajan hänen ajatuksistaan ja suunnitelmista – hän haluaa lähteä kotiin. (Chaves 1991, 446)

Ni Zanin maalaus ja runo on toinen kiintoisa esimerkki tässä kohteessa, että vaikka maalauksessa ei ole ihmishahmoa, runossa hän kertoo omasta läsnäolosta tässä paikassa ja tunteista, -että hänen on ikävä ystävää. Niin ”ilmeisesti vain luonnon kuvaus on muutettu emotionaaliseen hetkiseen, joka ilmoittaa ihmisen yksinäisyyden”, kuin sanoo tutkija. (Ibid)

Myös sellaisten abstraktisten ilmiöiden, kun ajan, tilan ja liikkeen kuvaamiset ovat vaikeat välittää vain maalauksen avulla. Tutkija Qi Gong pohtii juuri noista maalaustaiteen rajoituksista. Maalaus ei voi itse kertoa paljon tilanteesta, mitä on sen ulkopuolella. Esimerkiksi ihmiskuvasta, jos ei ole selvää kuka se on, on vaikea saada tietoa. Tai maisemakuvasta on vaikea tietää, missä kuvattu paikka on, jos ei ole mitään täydentäviä tietoa sitä. (Qi Gong 1991, 15) Tutkija mainitsee esimerkin, jossa runossa on kerrottu Tuo- joesta, joka liikkuu, ja Min- vuorista, jotka kasvavat. Tutkija sanoo, että sellaiset käsitteet, kuin ”liikkuu” tai ”kasvaa” olisi mahdotonta välittää maalauksen avulla, ja myös paikkojen nimet olisivat jääneet mainitsematta ilman runon tekstiä. (Ibid, 16)

Toinen esimerkki on Su Shin runosta, joka oli kirjoitettu maalaukselle ”Qianzhou kahdeksan maisemaa”, jossa on sellaiset lauseet kuin ”Aallot, kaupungin seinät, illan suvi, matkustaja ja yksinäinen pilvi”. Sellaiset ideat on mahdollista kuvata maalauksessa, mutta on mahdotonta välittää runon tunnelmaa. (Ibid)

Vielä yksi esimerkki on viuhkan maalauksesta, jolla on kirjoitettu runo. Runossa ilmestyvät ”rajaton tila, kirkas kuun yö, heikko valo, varhaisen syksyn taivas”, kaikki on vaikea kuvata maalauksella, mutta kirjoitettuna runoon ne lisäävät rauhan ja yksinäisyyden tunnetta. Molemmat, sekä runo että maalaus välittävät samaa tunnetta, ja tutkija ei ole varma, mitä tuli ensin. Jos se oli runoilija, maalari oli kuvannut hyvin runoilijan ajatuksen, ja jos ensin oli maalaus, runoilija oli hyvin ilmaissut maalauksen idean. (Ibid, 17)

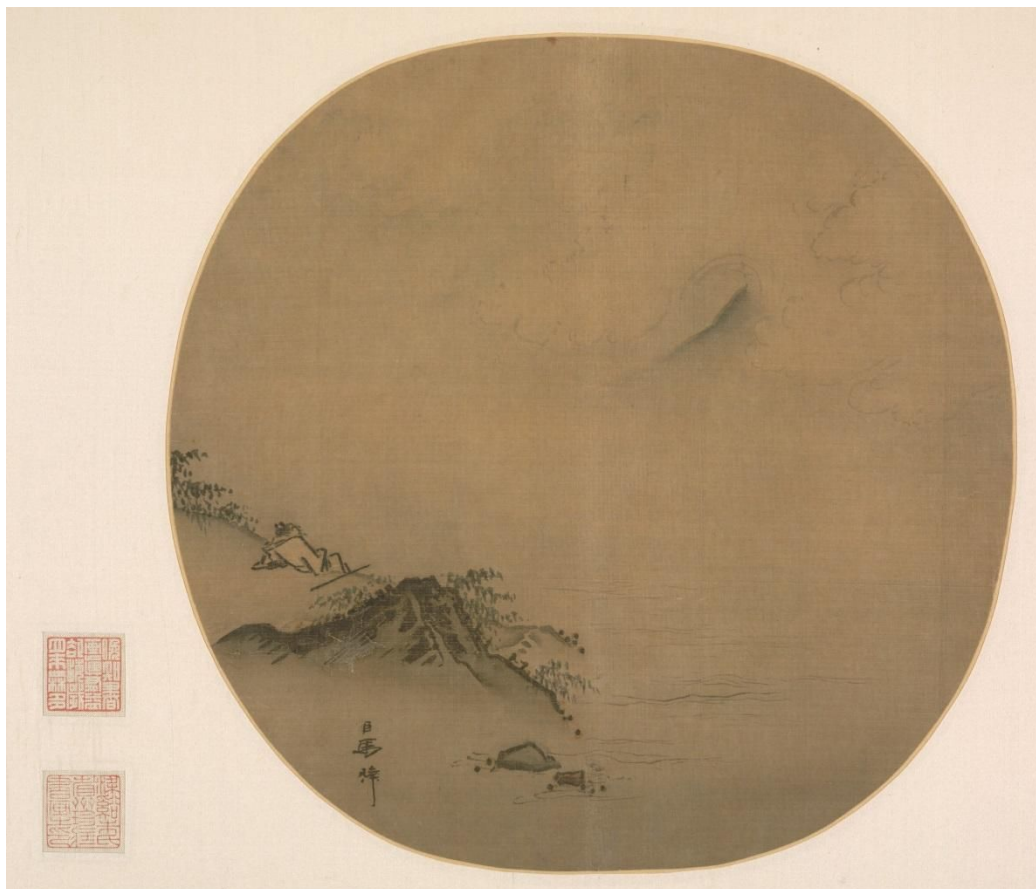
Yuan-aikana voi huomata vielä lisätyn siihen tendenssin, että oppineet eivät enää kiinnittäneet yhtään huomiota maalatun kohteen todellisuuteen. Esimerkit Ni Zan bambun maalauksesta, josta jo kerrottiin. Toinen esimerkki voisi olla hänen maisemamaalauksestaan, jossa oli runo, joka kertoi vuoren talosta josta voi nähdä sinistä merta, hanhet lentävät yli, ja tulesta metsässä, mutta

maalauksessa on kuvattu vain kaksi puuta, tyhjä vanha rakennus, ja valkoinen tila. Ming-ajan taiteilijat, kuten Zhu Da (朱耷 1626-1705) oli vielä enemmän tavoitellut kuvata epärealistista, kuin realistista, vihaisten lintujen ja kalojen kautta ilmaisemalla oman pettymyksen tunteen. (Qi Gong 1991, 18-19)

Sellaiset kolmen taiteen teokset, joilla on maalaus ja taiteilijan omat kirjoitetut runot, tutkijan mukaan, on tosi erikoinen saavutus, joka näyttää tekijän korkeata osaamista ja kultivaatiota. Koska niissä kaikissa elementeissä on tekijän oman ”inspiraation, persoonallisuuden ja kultivaation ilmaiseminen, mitä on korkeimman kulttuurin heijastus”. (Ibid.)

### **3.8. Esimerkit: maalaus runon aiheesta ja runo maalauksessa**

Seuraavaksi tarkastellaan Etelän Song-hovin taiteilijan Ma Lin (马麟 1190-1224) teoksen ”Istumalla katsoen aikaa ja pilvien nousua”, joka oli tehty Wang Wein runoon *Zhongnan huvila* (终南别业 Chung-nan Retreat). Tutkija Edwards arvostelee korkeasti Ma Lin taiteensa, ja kyvyn tässä maalauksessaan luoda Wang Wein runon tunnelmaa. (Edwards 1991, 424)



Kuva 13: Ma Lin

Runon kaksi lausetta ovat liitetyt maalaukseen, mutta Edwards ehdottaa katsomaan koko runoa, jotta voisi paremmin ymmärtää taustaa ja maalausta. Runossaan Wang Wei kertoo omasta tiestä valaistumiseen, ”keski-ikäisenä olen alkanut pitää Taosta”, myöhemmin, hän oli ”tullut asumaan Etelän vuoren alla.” Hän menee yksin sinne joka kerta. ”Parhaat asiat - tyhjyyden itse tiedän; Kävelen missä vedet loppuvat, istun ja katson aikaa, kun pilvet nousevat; joskus tapaan metsän vanhuksen, puhutaan ja nauretaan ilman mitään aikaa milloin on palattava.” Edwardsin mukaan runon suurin osa on hänen yksinäinen yhteytensä luontoon, ja myös metsän vanhus on luonnon voimien ilmaisu. Tärkein kuvauksessa on, että siinä ilmestyy tyhjyys – se käsite ilmestyy usein Wang Wein runoissa, ja on tärkeä idea buddhalaisuudessa: ”Muoto on tyhjyys ja tyhjyys on muoto.” (Ibid.)

Edwardsin interpretaatio on, että runoilija samalla kieltää luonnon ja samalla myös suostuu siihen. Hän katsoo pilvien nousun aikaa, mutta todella hän katsoo ajan menoa, koska pilvet samalla kuin



kaikki muut konkreettiset luonnon esineet, ovat vain illuusio. Ma Linin maalauksessa on sopiva tilanteen näkemys, vaikka hän maalaa maiseman realistisesti, käyttäen heikkoja musteen värejä siellä, missä on pilvet ja tyhjiys runoilijan ja pilvien keskellä. Se voi näyttää tunteen ajan kulumisesta ja totuudesta, jonka runoilija näkee siellä. (Edwards 1991, 426)

Tässä on maiseman maalaus, joka samalla on myös ihmiskuva, ja samalla taas on maalaus tehty runon aiheeseen, sen vuoksi se on monipuolinen työ. On vaikea näyttää maalauksessa visuaalisesti kaikki mitä runo välittää, Ma Lin on näyttänyt runoilijan katsomalla pilviä, mikä tutkijan mukaan on tärkein osa, koska pilvet edustavat ajan menoa. Sillä kuvaaman hetken valinta onnistui taiteilijalta parhaiten ja myös tekniikan avulla, pelkällä heikolla musteella, hän onnistui hyvin kuvaamaan tyhjyyden tai unenkaltaisen tunnelman, runoilijan vuoren huipulta katsomassa pilvien muutoksia edessään. (Ibid)

Runon teksti ei ole läsnä maalauksen pinnalla, mutta jäi vain lause, ja katsojan pitää muistaa runon tekstiä, että voisi ymmärtää parhaiten sen kuvaamaa tapahtumaa. Törmä kirjoittaa, että jokaiselle sivistyneelle henkilölle jo parin lauseen pitäisi tuoda mieleen kokonaisen runon, ja mahdollisesti myös tiedot runoilijasta ja tilanteesta, missä runo oli kirjoitettu. Tämä Wang Wein runo oli myös Guo Xin mainittu kuin sopiva maalauksen aiheeksi. (Törmä 2002, 37) Runo on suomennettu täällä näin: ”Vaellan lepäämään sinne missä virta päättyy, istahdan katselemaan pilvien liikettä” (Törmä 1999, 61). Tässä enemmän on panostettu luonnon havaintoon ja todellisten pilvien ja niiden muutoksien katselemiseen kuin abstraktimpaan ”ajan kuulumisen” pohdintaan, mitä ehdottaa Edwards. Kiinankielinen teksti on helppoa ymmärtää eri tavoilla ja löytää eri tulkinnan mahdollisuudet. (”行到水穷处，坐看云起时。”)

Toinen esimerkki on Etelän Song- loppupuolen ja Yuan-alkukauden maalaustaiteilijan Qian Xuan (钱选 1235-1305) maalaus Kuuden valtion kauden runoilijasta Tao Yuanming (陶渊明 365?-427) ”Kotiin palaaminen”.

Maalauksessa on ihminen, joka tulee laivassa rantaa kohti. Vaikka se ei ole muuten kirjoitettu tai selitetty, hän on uskottu olevan Tao Yuanming, koska maalauksen otsikkoon on käytetty hänen runonsa otsikko. Maalaukseen on päällekirjoitettu Qian Xuan oma runo, joka lisää tietoja kuvatusista ihmisistä. Siihen viittaa lause krysanteemien poimimisesta, joka oli runoilijan kuuluisa lause. Runossa on sellaiset sanat: ”(...) kun virallinen työ tuo vain häpeää. Hän kirjoitti *Kotiin palaamisen*.

Yhden runon tuhanneksi vuodeksi.” Maalauksessa on varmaan kuvattu juuri runon kirjoittamisen prosessissa oleva runoilija. (Hay 1991, 180).



Kuva 14: Qian Xuan "Kotiin palaaminen"

Qian Xuan oli valinnut maalaukseen sellaisen henkilön, joka oli sopinut omaan tilanteeseen, ajatuksien ja tunteiden ilmaisemiseen, missä oli tärkeä myös liitetty runo. Tao oli kuuluisa siinä, että oli jättänyt viran ja elänyt maalla, jossa oli nauttinut yksinkertaisesta elämästä. Tässä maalauksessa voi nähdä miten ihmiskuvien maalauksissa voi tulla tilaa luomiseen: henkilön valitseminen ja kuvaaminen; runon kirjoittaminen ja liittyminen omaan tilanteeseen. Qian Xuan oli elänyt kaudella, jolloin tapahtui suuria muutoksia ja Etelän Song- valtio oli joutunut mongolien valtaan. Hän ei ole toiminut enää virkamiehenä ja aloitti elämää maalaustaitelijana. Tämän maalauksen aiheeksi hän löysi vastaavan esimerkin historiasta, vaikka Tao Yuanming syyt olivat erilaiset, Qian Xuan oli käyttänyt runoilijan kuvaa oman tilanteen ja tunteiden välittämiseen.

Tao Yuanmingin maalaukset olivat erittäin suosittuja Etelän Song ja Yuan-kausissa, esimerkiksi, myös kuuluisa Etelän Song taiteilija Liang Kai oli maalannut hänestä kuvauksen. (Cahill 1988, 27)

Tässä luvussa katsottiin kaksi runoilijoiden maalausta, hovitaiteilijasta Ma Lin ja oppineesta taiteilijasta Qian Xuan. Ensimmäinen oli tehty runon aiheeseen, ja siinä ei ole kirjoitettu omaa runoa. Sen kuitenkin pitäisi tuoda katsojan mieleen taustalla olevan runon ja runoilijan persoonan, ja siinä on pohdittu enemmän filosofisia ja uskonnollisia ideoita. Maalaus on tehty pelkällä musteella, ei ole käytetty väriä, ja yleensä jää paljon valkoista tyhjää tilaa, mikä muistuttaa oppineiden tyyliäkin enemmän abstraktimpaan suuntaan, kuin hovin ”pikkutarkka tyyli”.

Toinen maalaus on myös tehty runoilijasta, vaikka se enemmän kertoo taiteilijan omasta tilanteesta, kuin runoilijan Tao Yuanming tilanteesta. Maalauksen pinnalle on kirjoitettu oma runo, joka kertoo

kuvatusta runoilijasta, mutta selvästi samalla ilmaisee Qian Xuan oman tilanteen ja tunteet. Maalaus on tehty värillisellä tyyllillä, joka on enemmän lähellä ”pikkutarkkaa” tyyliä kuin oppineiden tyyliä. Voi huomata, että Etelän Song- ja Yuan-kauden alussa molempien tyylien käyttö oli vaikuttanut toisiinsa.

#### **4. Aihepiirin laajentaminen ja uusien merkitysten löytäminen perinteestä**

Myös aihepiiri oli laajentanut ja oli etsitty mahdollisuudet omien ideoiden ilmaisemiseen, vaikka perinteiset aiheet jo olivat olemassa. Myös tyyliä oli käytetty eri tavoilla ja tuli esiin abstraktisempi tendenssi myös hovin maalaustaiteilijoiden töissä, kuten aiemmin on kerrottu.

Sekä ammattilaisten taiteilijoiden hyvänenteisissä maalauskohteissa, että oppineiden luomun, bambujen, orkidean ja krysanteemien maalauksissa, kaikissaa on läsnä persoonallisuuden ja subjektiivisuuden jäljet, ja heillä on taolaisuuden tai konfutselaisuuden näkemysten vaikutus. Sen vuoksi usein maalauksessa yksinkertaistaminen, toistaminen ja siveltimen käytön ominaisuudet tulevat esiin; eniten tulevat huomioon, ei juuri objektiiviset kukkien ja lintujen ominaisuudet, vaan subjektiiviset ominaisuudet ja tunne, tai taiteilijan siveltimen ja musteen käytön ominaisuudet, usein näkyy muodon kuvaamisen erikoisuudet tai edes vapaus siinä. (Yang 2011, 26)

Etelän Song- aikana sanotaan, että tuli enemmän vapautta taiteeseen myös hovin taiteilijoille omien ajatuksensa ilmaisemiseen ja kohteen valitsemiseen. Maalausten kohteiksi tulivat ennen näkymättömät kukat, heinät ja kasvit. (Cai 2014, 37)

##### **4.1. Zhao Mengjian: *Narsissit***

Zhao Mengjian (赵孟坚 1199–1295) oli yksi Etelä Song-kauden kuuluisimmista oppineista taidemaalareista. Hän kuului Songin keisarilliseen perheeseen, ja on suurimmaksi osaksi maalannut symbolisia kasveja ja kukkia kuten luomunkukkia, bambuja, mäntyjä ja orkideoja. Luomunkukat, bambu ja mänty ovat kiinalaisessa kulttuurissa ”kolme talven ystävää”, jotka suurella kestävyydellään pystyvät olemaan vihreitä (bambu ja mänty) koko vuoden yli tai kukkimaan (kuin luomupuun) kylmänä talvena. (China Online Museum)



Kuva 15: Zhao Mengjian "Narsissit", maalauksen osa

Oppineiden maalauksissa oli tärkeintä tuoda esiin omat ideat ja tunteet, ja tästä syystä kasvit kuten bambu ja luumunkukat tulivat suosituiksi. Toisaalta joskus joku oppinut oli antanut uuden merkityksen jollekin kasville tai kukalle. Esimerkiksi Su Shi oli maalannut bambuja, kiviä ja muodoltaan lohikäärmettä muistuttavia vanhoja puita. Niistä sanottiin, että kaikki hänen kohteensa näyttivät hänen ”surullisilta ajatuksiltaan”, ja ilmaisivat hänen tunteitaan erinomaisesti. Melkein samana aikana yksi *chan*-buddhalainen munkki nimeltä Zhong Ren (仲仁 toiminut vuosina 1087-1098) oli alkanut maalata luumunkukkia. Kun häneltä kysyttiin, miksi hän maalaa luumunkukkia eikä bambuja kuten muut, hän sanoi *chan* tyyliin, että ”niitä ei voi vertailla ollenkaan” (Siren 1973, 156). Tästä lähtien luumunkukista tuli vielä suositumpi kohde kuin ennen, ja Song-kaudella ja seuraavalla Yuan-kaudella niitä oli maalattu runsaasti samoin kuin bambuja. Zhao Mengjian oli käyttänyt molempia teemoja, ja tuonut myös uuden aiheen, narsissien kukat.

Narsissin kukka kiinaksi on ”veden keijukainen” (*shuixian* 水仙) ja on assosioitu Xiang-joen jumalattaren kanssa, sekä myös muinaisen Chu-valtion runoilijan Qu Yuanin (屈原 343-278 eaa) kanssa. Hän on kuuluisin lojaalin virkamiehen esimerkkinä ja runoilijana. Hänen on uskottu hukuttautuneen Xiang-jokeen, nähdessään valtionsa vaarassa ja ollessaan itse karkotettu hovista ja täten kykenemätön vaikuttamaan tilanteeseen. Loppuvuosina Zhao Mengjianin oli kerrottu tuntevan samoin kuin Qu Yuanin nähdessään Song-dynastian alati heikkenevän voiman. Hän oli usein mennyt laivaretkelle, ottanut pois hattunsa ja kaatanut viiniä päällensä laulaen Qu Yuanin runon. (Wen Fong 1992, 304-305)

Narsissien taulussa on käytetty hienoa sivellintekniikkaa ja vaaleaa mustetta. Maalaus on 33.2 cm korkea ja 372.2 cm pitkä, täynnä tuulussa heiluvia narsissien kukkia lehtineen. Kukkien kuvaaminen on tarkkaa ja kasvitieteellisesti virheetöntä, vaikka se on samalla kalligrafinen maalaus, yksinkertaistettu ja tehty pelkästään musteella, ilman muita värejä. (Ibid., 303) Tutkija Hearn huomauttaa, että maalauksen alaosassa, maata kuvailevassa osassa olevat pisteet muistuttavat kursiivin ”ei” 不 merkkiä (Hearn 2008, 71) Hän ei vain jättänyt pyrkimystä muodon realistiseen kuvaamiseen, vaan näyttää, miten voi kuvata luonnon täysin epärealistisesti ja samalla niin, että se näyttää todellisuudelta (Wen Fong 1992, 303).

Tässä maalauksessa voi nähdä, miten tapahtui uudelleen löytäminen perinteestä ja uuden symbolin luominen – kukka, jonka maalaaminen on voinut ilmaista paljon omia ajatuksia. Myös tekniikan puolella, kuin tutkija Wen Fong oli huomannut, Zhao on tuonut oman ratkaisun kuvaamiseen.

Tämän maalauksen kohdalla ei ole kirjoitettu runoa, mutta sillä on viitteet tarinaan ja se tuo lyyrisen tunnelman.

## 4.2. Ma Lin: *Unikko*

Ma Lin, Etelä Song-kauden hovitaiteilija, jonka yksi maalaus oli jo mainittu yllä, on Kiinan taiteessa kiistanalainen henkilö: yleensä häntä ei arvostettu korkealle, mutta kuitenkin hänen maalauksensa on säilytetty tähänkin asti, ja toisaalta jotkut taas kirjoittavat hänestä korkeimmat arvostelut.

Perinteinen arvostelu on annettu esimerkiksi *Etelän Song maalaustaiteen luettelossa*: Ma Lin oli Ma Yuan-poika, mutta ei ollut ylittänyt isäänsä. Ma Yuan-oli rakastanut poikaa ja siksi joskus kirjoitti Ma Lin nimen omiin maalauksiin. (厲鶚, Qing, osa 8)

Toisessa enemmän omaan kauteensa erikoistuneessa historian kirjassa, *Etelän Song maalaustaiteen historia*, häntä on esitelty enemmän: vaikka kertomus alkaa perinteisesti yllä mainitusta kuuluisasta lauseesta, sen jälkeen on kuvaus hänen tyylistään ja esitelty noin kymmenen hänen maalaustaan. Mainittu on myös, että hänen töissään erityisesti onnistunut on luumukukkien ja jalojen kaunottaren maalauksia. (Chen Ye, 2008) Ja todella, Pekingin Gugong palatsin museossa on hänen luumukukan maalauksensa, jossa on keisarin vaimon Yang Meizi runo.

Tätä vielä korkeampi arvostelu tulee Wen Fong kirjasta *Beyond Representation*: ”Etelän Song realistiset ominaisuudet on Ma Yuan-pojan Ma Lin persoonassa saavuttanut korkeimman pisteen.” Ma Lin ”on aloittanut ... henkilökohtaistuneen symbolismin” maalaustaiteessa. ”Hänen maalaamansa kukat ja kukkien sarjat, jotka muodostavat maalauksia, ovat tulleet luonnon kohteista uusiksi symbolisiksi kohteiksi”. Ma Lin, kuten isänsäkin, oli ollut keisarin suosikkimaalaritaiteilija, ja monet hänen tauluistaan olivat saaneet suuren huomion, ja keisari itse tai keisarin vaimo olivat kirjoittaneet runon maalauksen pinnalle. Kukkien lisäksi Ma Lin on maalannut myös historiallisia aiheita, kuin esimerkiksi vuonna 1230 hän maalasi 13 Kiinan tärkeintä keisaria: Fu Xi, kolme muinaista keisaria ja keisareita dynastioista Shang ja Zhou.

Ma Linin maalaukset olivat usein yhteydessä runoihin – ei hänen omiinsa, vaan muiden hänen töittensä pohjalta kirjoittamiin. Vaikka on myös tapauksia, joissa hän oli maalannut jo annetun aiheen tai runon mukaan, kuten esimerkki maalauksessaan Wang Wein runon aiheesta. Jotkut runot, jotka olivat liitetty maalaukseen, olivat kadonneet, esimerkiksi Wen Fong mainitsee maalauksensa

*Orkideat*,—hänen tässä käsiteltävään maalaukseensa yhteydessä oleva runo on kadonnut, ja sen vuoksi sen merkitys on epäselvä. (Wen Fong 1992, 299)

Kadonnut runo luo uudet mahdollisuudet tulkintaan, ja molemmat kirjat, joissa kommentoidaan tätä maalausta, ehdottavat itse koettua maalauksen tunnelman ilmaisevaa runoa. Wen Fong ehdottaa runoa<sup>2</sup>, jossa kerrotaan tunteiden heikkenemisestä, vaikka muistuttaa, että siinä voi myös olla poliittinen merkitys. Hän uskoo näin sillä orkideat kasvavat pääsemättömillä vuorilla, jonne jotkut oppineet runoilijat ja maalarit olivat tänä aikana alkaneet muuttaa päästäkseen kauemmaksi tuon ajan poliittisista tapahtumista, erityisesti mongolivalloituksen jälkeen.

Ma Lin oli kehittänyt oman tyykinsä, jossa Song-realismi heikkeni, ja oman symbolisminsa maalaamalla kukkivat kasvit, yksinäiset puut ja kivet. (Wen Fong 1992, 299) Yksi hänen uusista aiheista on myös unikon kukka.

Hänen tyykinsä muuttui enenevässä määrin koristeelliseksi verrattuna aikaisempiin taiteilijoihin. Hänen viivoistaan tuli paksumpia ja silmiinpistävämpiä vetäen enemmän huomiota sivellintekniikan näyttämiseen maalauksessa, ja vaikka hänen työnsä olivat vielä realistisia, niissä on läsnä myös koristeellisia elementtejä. (Yonezawa 1961, 16)

Jos tarkastellaan hänen unikon kukan maalaustaan, myös voi huomata, että viivat ovat paksummat kuin jo mainitussa orkidean maalauksessa, ja myös värit ovat kirkkaammat. Se on myös kauempana realistisesta tyylistä, koska kukka näyttää epärealistiselta sen muodon vuoksi, käyrän varren ja kukkien sijoittaminen maalauksessa, vaikka täyttää koko maalauksen tilan, on harvemmin näkyvissä luonnossa.





Kuva 16: Ma Lin: "Unikko"

Maalauksessa on maalattu kaksi punaista unikon kukkaa, vaikka iso maalauksen keskiosassa oleva kukka näyttää kahdelta yhteen kasvaneelta kukalta, sen vuoksi näyttää hieman oudolta. Sen varsi on käyrä, ja näyttää siltä, että se olisi liikkunut tuulella, mutta kukat pysyvät vahvasti paikallaan.

Unikon kukan nimi, *yumeiren* (虞美人), viittaa muinaisiin tapahtumiin ja tarinaan kenraalista Xiang Yu ja hänen vaimostaan. *Yumeiren* oli hänen nimikkö, jossa Yu on sukunimi, ja *meiren* on ”kaunotar”. Kukka sai nimensä hänestä. Han- dynastian loppuvaiheessa oli taistelu kenraalin Xiang Yu ja Liu Bang välillä, jossa päätettiin, kuka sai olla seuraava Kiinan valtiija, ja Xiang Yu oli hävinnyt. Rakastetun vaimonsa kanssa hän vietti yön joen rannalla, joi viinaa ja lauloi laulun, jossa kertoi surullisista ajatuksistaan ja oli huolissaan naisen kohtalosta. Vaimo puolestaan myös oli tanssinut miekkojen kanssa ja laulanut, hän toivoi laulussaan että kenraalin ei tarvitse huolehtia hänestä, mutta vielä yrittää voittoa. Sen jälkeen hän teki itsemurhan miekalla, ja punaiset unikonkukat olivat kasvaneet hänen verestään. Ne liikkuivat ilman tuulta, kuin vieläkin tanssissa oleva nainen. (Zhong Kui, 2018)



*Yumeiren* nimi oli tullut myös runouteen, kuin sävy, johon kirjoitettiin runot, ja kuuluisin tämän sävyyn runo on epäonnistuneen Tang loppukauden keisarin Li Yu (李煜 937–978) runo. Hänen tilanteensa jollakin tavalla muistuttaa Etelän Song tilannetta, kun Li Yu oli hävinnyt valtionsa ja saanut elää loppuelämänsä kotivankilassa. Vaikka hän ei ollut onnistunut yhtä hyvin kuin keisari, hän oli yksi onnistuneimmista keisari-runoilijoista Kiinan historiassa, ja hän oli kirjoittanut paljon runoja. Tässä runossa hän kirjoittaa:” kevään kukat ja syksyn kuu tulevat aikanaan, on niin paljon asioita, joista on pidettävä huolta. Palatsi on sama, mutta kasvat ovat vaihtuneet, ja suruja on niin paljon kuin vettä itään juoksevilla joella.” Runon käännös löytyy myös suomeksi, Pertti Niemisen käännöksessä *Sävelmään: Ajattelen kaunotarta* (Pudonneiden kukkien puna: Li Yün ja Li Ch’ing-chaon runot 1988 Otava).

Jos taiteilijan muissakin töissä voi huomata viitteet kautensa tilanteeseen, myös tämä maalaus antaa olettaa, että se viittaa kaunottaren Yu tarinaan ja jonkun verran kautensa tapahtumiin.

Kirjassaan, jossa pohtii Song-ajan poliittisia vaikutuksia maalaustaiteeseen, tutkija Alfreda Murck tuo esimerkin Song Huizong hovissa taiteilijan Li Tang maalatusta maalauksesta veljistä Boyi ja Shuqi. Zhou dynastian tuhoutumisen jälkeen he olivat valinneet kuolla nälkään, kuin syödä uuden valtion ruokaa. Tällainen aihe oli kuitenkin suosittu, vaikka tilanne ei ollut hyvänenteinen, se toi esimerkin, miten pitää olla lojaali keisarille, ja sillä tavalla oli myös hyvä. (Murck 2000, 194)

Jos vertaa unikon maalausta tähän maalaukseen, sillä on sama aihe ja moraali lojaalisuudesta ja periksiantamattomuudesta, ja sen vuoksi unikon maalaus juuri oli välittänyt tämän ajan tunnelmaa.

### **4.3. Qian Xuan: *Päärynänkukka***

Wen Fong artikkelissa konfutselaisessa ja symbolistisessa valossa on pohdittu myös *Päärynänkukka*:a, jonka on maalannut Qian Xuan vuonna 1280, mongolien valloituksen jälkeen (Yuan-dynastian kauden alulla). Se muistuttaa keisari Huizongin *Peipot ja bambu* maalausta ja kuuluu samaan traditioon, sillä se jatkaa Etelän Song-hovin realistisista kukkien maalauksen perinnettä, ja se on tehty *gongbi* tekniikalla. Vaikka se näyttää tavalliselta kukkien maalaukselta ja muistuttaa esimerkiksi Ma Linin teoksia, maalauksen reunassa oleva runo<sup>24</sup> kertoo, että tosiasiasa maalauksen objekti ei ole kukka, vaan taiteilijan omat tunteet, erityisesti se suru, joka kumpuaa

Song-sivilisaation tuhoutumisesta. (Wen Fong 1992, 307) Vaikka pikkutarkan tyylin realistisien kukkamaalausten oli sanottu olevan alempiluokkaisia kuin musteella tehdyt oppineiden maalaukset, nyt Song-dynastian ollessa jo menneisyydessä, tyyli on saanut uuden sävyn ja ilmenee kuin tuhotun ylhäisen sivilisaation edustajana uudessa ulkomaisen vallan järjestyksessä.



Kuva 17: Qian Xuan "Päärynän kukka"

Runon ensimmäiset kaksi riviä viittaavat Bo Juyin runoon *Loputtoman surun laulu*, jossa valitetaan Tang-dynastian tuhon tulosta, ja nämä nimenomaiset rivit kertovat keisari Xuanzongin näkevän surmatun vaimonsa, jonka kyynelehtiviä kasvoja on verrattu päärynän kukkaan sateella. Qian Xuan runossaan miettii ja muistelee, millainen hänen oma rakkautensa oli. (Ibid, 311)

Tutkija Wen Fongin mielestä Qian Xuan oli taiteilija, jonka toisissa töissä oli saavutettu runouden ja maalauksen yhteys, koska hän oli kirjoittanut runot itse. Ma Lin oli ammattitaiteilija, eikä kirjoittanut runoja maalauksiinsa itse. Runo ja kuva eivät olleet yhteydessä toisiinsa, vaan ne olivat kahden henkilön omat tulkinnat samasta aiheesta, kuten taidemaalarin ja runoilijan ajatukset esimerkiksi kauniin kukan nähdessään. Qian Xuan oli integroinut runon ja maalauksen yhteen taideteokseen, jossa ne kumpikin olivat osa kokonaisuudesta. Maalaus itsessään ei voisi ilmaista samaa merkitystä kuin runon kanssa, ja runo ilman maalausta myös ei antaisi samaa vaikutelmaa. Myös kukkien representaatio on vähemmän realistinen Qian Xuanin tapauksessa: kukat olivat pyöreitä ja epärealistisen näköisiä, eikä hän pyrkinyt kolmiulotteisuuteen, ja siveltimen vedot ovat hyvin näkyvissä. (Ibid, 315)

## Johtopäätökset

Tämä työ alkoi katsauksella maisemamaalaustaiteen tavoitteisiin ja harjoittelutapoihin.

Maisemamaalauksen harjoittelussa oli tärkeää havainto, mutta havainto oli jo tapahtunut mielessä, jossa todellinen maisema sulautettiin kulttuurin ideoiden kanssa. Kuten Minna Törmä kirjoittaa, ”Ihmiset eivät kuvaa maisemaa, he luovat sen” (Törmä 2002, 10). Jo näkemisen kokemuksen vaiheessa tapahtui mielikuvituksellinen toiminta, joka on luova, ja sen tuloksena pitäisi olla sisäinen näkemys. Sitten tämä sisäinen näkemys oli mahdollista välittää maisemamaalauksena tai runona, tai käyttämällä molempia ilmaisutapoja yhtenä kokonaisena teoksena. Guo Xin tekstissä oli mainittu sekä eri paikoissa sijaitsevien vuorien ulkonäkö että eri vuodenaikojen tunnelmat, jotka pitäisi osata nähdä ja välittää maalauksessa. Hän selittää myös tavoitteet, joiden mukaan vuoret ovat tärkeä yleväluonteisen ihmisen henkisen elämän osa, ja maalaukset voivat todellisten vuorien sijaan tuoda saman tunteen kuin todellisilla vuorilla kuljeskeleminen.

Maisemamaalauksien tekeminen ja niistä nauttiminen koettiin rituaaleina: sekä mielikuvituksellisena matkana jo ennen nähtyjen paikkojen muistoihin että matkalla laajempaan rajattomaan maisemaan, joka oli lähellä taolaisuuden tai buddhalaisuuden meditaatiota, ja jonkun pitäisi auttaa näkemään ja käsittelemään maailman pinnanalaisen järjestyksen ja luonnon ideoita.

Siinä oli kehitetty erityinen kiinalaistaiteen ilmiö – kuin näky ylhäältä, jonka avulla on ollut mahdollinen saavuttaa sellainen kuva maailmasta. Siihen oli myös vaikuttanut ensin kehitys runoudessa, ja maalaus toi visualisaation mahdollisuudet siihen. Se oli vahvuus siellä missä kieli oli luovuttanut, koska ”sanat eivät ilmaise ideoita”, ja maisemamaalaus on konkreettisempi ja voi tuoda suuremman kokemuksen.

Tällaiseen luovaan ja eri runollisten ja filosofisten ideoiden ja havainnossa saatujen muotojen integroitumisen ja sulautumisen esittävään maalaukseen uskottiin pystyvän sellaisen kyvyn omistamat henkilöt. Se oli ensisijaisesti lahjakkuus ja toinen tärkeä seikka oli itsen kultivaatio. Se tapahtui sekä hyvän moraalisen asenteen kehittämisen avulla että meditaation avulla, ja tärkeää oli sisäinen kokemus, jota voi ilmaista taiteen kautta. Buddhalaisuuden ideat siitä, että kaikki objektit ovat vain mielen kuvauksia, ja että ymmärtääkseen ja kuvatakseen voisi samaistua kohteeseen, olivat myös vaikuttaneet maalaustaiteen harjoitteluun. Ensimmäisen idean tuloksena oli että paras

kohteen kuvaus on se, joka ilmestyy mielessä. Toisen idean tulos puolestaan oli se, että pyrittiin saavuttamaan erityinen mielentila, jotta voidaan kuvata kohdetta.

Guo Xi oli kirjoittanut, että pitää samastua maisemaan (Guo Xi 1999, 32) ja sama lähestymistapa tarkastellaan luvussa bambun maalauksista. On tarkasteltu, mitä taiteilijat, jotka kuvasivat bambua, olivat itse kirjoittaneet prosessista ja tavoitteista. Song-ajan esimerkkinä oli enemmän läsnä pyrkimys samastua kohteeseen ja kohteen kuvaaminen, mutta myöhemmissä esimerkeissä Yuan- ja Ming-kausilla voi nähdä enemmän siirtymisen bambun kuvaamiseen symbolina, jolloin tavoitteena oli käyttää sitä oman tunteen ja tilanteen kuvaamiseen.

On tarkasteltu myös ideat luovuudesta ja jäljentämisestä, jotka ilmestyivät Dong Qichangin teoriassa: pitää oppia entisiltä mestareilta ja luonnosta ja sitten tulla esiin oma tyyli kehittymällä kahdesta lähteestä, kulttuurista ja luonnosta. Esimerkkinä on tarkasteltu Dong Qichangin omia maalauksia verrattuna hänen jäljentämiensä taiteilijoiden teoksiin.

Myös esimerkit Mi Yourenin maalauksista, joissa voi huomata eri tyyllillä ja näkökulmasta maalatun samankaltaisen maiseman, mikä Ogawan mukaan (tutkimuksensa on esitelty tämän työn osassa 3.3.), oli saman maalauksen luova jäljentäminen. Myös saman maalauksen jäljentämisessä on loputtomat mahdollisuudet muokkaamalla kompositiota, suurentamalla jotain osaa tai käyttämällä eri maalaustyyliä.

Siinä oli myös tärkeä nähdä, millainen yhteys on maalauksen ja kalligrafian välillä, koska molemmat käyttävät samoja välineitä kiinalaisessa taiteessa. Yhteys on kuitenkin laajempi kuin vain välineiden yhteys – voisi puhua yhteisestä tavoitteesta, mitä on sisäinen kokemus tai meditaatio, ja samalla kyseessä on hetken kuvaaminen. Se on sopusoinnussa yllä katsotun esimerkin, idean saman maalauksen loputtoman luovan jäljentämisen ja tuloksena uudenlaisen maalauksen tekemisen kanssa. Kalligrafiassa on myös käytetty samoja merkkejä, mutta tuloksena on usein uudenlainen teos. Jopa sama ihminen kirjoittaa erilaisella tavalla elämän eri tilanteissa ja tunteissa. Se on hetken ja elämän kuvaaminen, joka tapahtuu tiettyssä hetkessä, ja kirjoitus on sisäisen kokemuksen jäljet. Luonnossa kaikki tapahtuu hetkessä ja muuttuu, ja ihmisen tunteet ja sisäiset voimat muuttuvat, ja kalligrafiassa sen voi nähdä selkeämmin, koska siinä on pysyvät merkkien muodot. Sama idea on kuitenkin Song-kauden aikana valloittanut myös oppineiden maalaustaiteen.

Sitten on tarkasteltu nopean ja hitaan maalaamisen ideoiden käsittelyä oppineiden kritiikissä tänä kautena ja nähty, että vaikka ennen oli tunnetumpi ideaali kiireettömästä taiteilijasta, joka maalasi puroa kymmenen päivää, nyt Su Shin ja muiden oppineiden ideaaliksi oli tullut nopea maalaus, jossa on voinut ilmaista hetken ja oman tilanteen. Jos pitää odottaa niin pitkä aika kuin kymmenen päivää, ennen kuin idea tulee kuvatuksi, kyseisessä maalauksessa ei enää ole voimaa, se ei voi olla sisäisen kokemuksen kokonaisuuden ilmaisu ja se on myöhässä, koska tilanne on jo erilainen.

Sen vuoksi tänä aikana tulivat vähemmän arvostetuksi hovin taiteilijoiden pikkutarkan tyylin maalaukset, jotka vaikeamman tekniikan vuoksi vaativat enemmän aikaa tullakseen suoritetuksi, kuin oppineiden ihanteeksi tullut tussimaalaus. Sama ajatus on pysynyt Kiinan taiteessa tähän päivään asti, eli nopean spontaani maalaamistyyli on enemmän arvostettu.

Samalla hovissa tuli suosituksi kukkien ja lintujen maalauslaji, joka oli myös ilmaissut hetken, mutta pyrki ilmaisemaan sen konkreettisemmin ja realistisemmin, jotta voisi tunnistaa, että on esimerkiksi maalattu juuri päivän keskellä nähty ruusu. Maalaustaide tuli rajoittaa myös hetken ja tilan suhteen – kompositio keskittyi yhdelle tai parille kukalle tai linnulle. Myös maisemamaalauksen kompositio oli muuttunut siihen suuntaan, että näytettäisiin vähemmän kohteita. Hovin maalauksissa tapahtui myös maalaustaiteen yhdistyminen runouteen: sekä valitsemalla maalauksien aiheiksi lauseet runoista, että kirjoittamalla runoja maalauksen pinnalle. Siinä eturivissä oli keisari Song Huizong, joka oli kirjoittanut omia runoja maalauksiinsa. Tässä työssä on tarkasteltu kaksi esimerkkiä maalauksista, joissa hän integroi omat ideat ja maalauksen kohteiden, kukkien ja lintujen, symboliset merkitykset.

Esimerkkeinä runouden ja maalaustaiteen sulautumisesta on myös tarkasteltu eteläisen Songin hovitaiteilijan Ma Lin runoilijan Wang Wein ja runoilijan lauseiden kuvaus, ja Qian Xuan -runoilijan Tao Yuanming kuvaus.

Eteläisellä Song-kaudella tällaiset tendenssit jatkuivat, vaikka niihin tuli surullisempia sävyjä Songin vaikean poliittisen tilanteen vuoksi. Sekä hovitaiteilijat että oppineet taiteilijat olivat ilmaisseet tilannetta maalauksien kautta, etsimällä sopivat symbolit perinteesta ja historista, ja kuvaamalla ne. Tästä ovat tarkasteltu esimerkit oppineiden taiteilijoista Zhao Mengjian, Qian Xuan ja hovitaiteilijasta Ma Lin.

Palattaessa tutkimuskysymyksiin, on havaittu, että siinä aikana olivat seuraavat ideat luovuudesta: kuin havainnossa saatujen muotojen integroituminen kokonaiseen sisäiseen kokemukseen, jota sitten voinut ilmaista maalauksessa; myös näköalaa laajentamalla mielikuvituksen avulla; oppimalla ja jäljentämällä entisten taiteilijoiden työt ja tyyliä, mutta siitä etsimällä muokkaamisen ja uudistamisen mahdollisuudet, ja kehittämällä oman tyylin. Kyky välittää luonnonilmiöt ja omat ideat, tunteet ja tilanne taiteella vastuussa hetkiseen, parhaassa tapauksessa spontaanin ekspressiivisen tyylin avulla.

Hovin realistisempi tyyli oli pyrkinyt todellisuuden objektiiviseen kuvaamiseen, mutta samalla siinä oli mahdollisuudet luovuuteen – ensinnäkin kohteen valinta oli tärkeä. Sopivan kohteen valinta oli tärkeä symbolisen merkityksen vuoksi, ja joskus se oli uudenlainen valinta, joka perustui perinteen tulkintaan ja oli väline omien tunteiden ilmaisemiseen. Toisaalta, myös pikkutarkan tyylin sisällä on mahdolliset variaatiot, kuten eteläisen Songin Ma Linin ja Qian Xuanin taiteessa esiintyvä abstraktisempi tendenssi.

Kolmantena seikkana pitää huomioida mahdollisuudet, jotka oli antanut Song-kaudella tapahtunut runouden ja maalaustaiteen yhteensulautuminen. Se oli toiminut myös realistisemmissa kukkien ja lintujen maalauksissa. Runon ylle kirjoittaminen antoi uuden ulottuvuuden maalaukseen, jossa on voitu ilmaista abstraktimmat ideat, ajan ja muutoksien ilmaisemisen mahdollisuus, mikä auttoi tuomaan esiin kokonaisvaltaisemman kuvan maalausajankohtana eletystä hetkestä, sellaisena kuin se on koettu taitelijan mielessä. Ideat luovuudesta, kuten on tässä tutkielmassa on havaittu, liittyivät paljon sisäisen kokemuksen kuvaamiseen, hetken välittämiseen ja oman persoonan ilmaisemiseen.

[1](#) 《《雪霁里的故事》——论雪景画大家范宽与黄公望的雪中情》

[2](#) 《中国山水画对粉彩雪景山水的影响》

[3](#) 陈谷香《宣和画谱》折射出的画学思想2008

[4](#) 马乔, 徐郃 宋徽宗的文人情怀及工笔花鸟画研究

[5](#) Teorian kuuluisimmista edustajista on Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*.

[7](#) 早闻夕飏急 晚见朝日暎

[8](#) 望三壶如盈尺 视八鸿如紧带

[9](#) 神仙

[10](#) 空 *kong*, sanan toinen merkitys myös tyhjyys)

[11](#) 尘 *chen*, pöly; samalla viittaa maailman asioihin, vastakohtana buddhalaisuuden ideaali tilaan keskittymättä maailmaan

[12](#) 半空直下视

人世尘冥冥

东海一片白

列丘数点青

[13](#) <http://guji.artx.cn/article/27709.html>

[14](#) 化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。

[15](#) <https://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh?en=en>

[16](#) 言不尽意 *yan bu jin yi*

[17](#) 得意忘言 *de yi wang yan*

[18](#) 天香生虚空

天乐鸣不歇

宴坐寂不动

大千入毫发

[19](#)山随宴坐画图出

水作夜窗风雨来

[20](#)“胸有成竹”才能“身与竹化”。

[21](#) Tekstissä “书晁补之所藏于可画竹三首”

[22](#) 四更月落纸窗虚

酒醒扶头暂读书

清思迫人禁不得

十竿寒翠影扶疎

[23](#) “读万卷书，行万里路”

[24](#) ”看云气变幻”

[25](#) “传神”

[26](#)”双喜图”， mitä viittaa ilmeisesti harakkojen hyväntisyyteen.

[27](#)How spring makes me sad!

Timidly I bear the passing of spring.

The young lady has no feeling for me,

She treats my love merely as that of a waning spring.

Emperor Li Tsung Quatrain on Late Spring, Wen Fong , käänös kalligrafian teoksesta kuvasta 41.

[28](#) Runon teksti Wen Fong artikkelista:

The lonely tear-stained face, teardrops washing the branches.

Though now without makeup, her old charms remain.

Behind the closed gate, on a rainy night, how she is filled with sadness,

How differently she looked bathed in golden waves of moonlight, before darkness fell.



The lonely, jade-like face, stained with tears,  
Like a rain in spring on the blossom of the pear.

## Lähdeluettelo

- Bush, Susan. (2012) *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*.
- Cahill, James. (1988) *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- Cai Yingyu 蔡英余. (2014) *Nan Song gongbi huaniaohua yanjiu 《南宋工笔花鸟画研究》* Hangzhou 杭州: Zhongguo meishu xueyuan chubanshe 中国美术学院出版社.
- Chaves, Jonathan. (1991) ““Meaning beyond the Painting”: The Chinese Painter as Poet.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Chen Guxiang 陈谷香. (2008 / 2) “Xuanhe huapu” zheshe chu de huaxue sixiang 《宣和画谱》折射出的画学思想 Nanjing 南京: Journal of Nanjing Arts Institute, Fine Arts and Design.
- Chen Lu, Yang Yansong 陈璐, 杨炎松. Cong “Lamei shanqin tu” kan Song Huizong de xiangrui guan 从《腊梅山禽图》看宋徽宗的祥瑞观 Shuimo danqing 水墨丹青.
- Chen Ye 陈野. (2008) *Nan Song huihuashi 《南宋绘画史》* Nan Song shi yanjiu congshu 南宋史研究丛书.
- Deng, Chun. (2012) “On Recent Past; Early Chinese Texts on Painting.” *Early Chinese Texts on Painting* toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Dong Qichang 董其昌. (Ming kausi) Hua chan shi sui bi 画禅室随笔 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=27645&remap=gb>
- Ebrey, Patricia. (2000) “Taoism and Art at the Court of Song Huizong.” *Taoism and the Arts of China*, toim. Little, Stephen, ja Eichman, Shawn, The Art Institute of Chicago.
- Edwards, Richard. (1991) “Painting and Poetry in the Late Sung.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Fong, Wen C. (1992) *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th – 14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press; New Haven and London.
- Guo, Ruoxu. (2012) “An account of my experiences in painting.” *Early Chinese Texts on Painting*, toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Guo, Xi (1999) *Metsien ja virtojen ylevä viesti: Guo Xin maisemamaalausta koskevia neuvoja*, kääntänyt Törmä, Minna, Helsinki: Taide.
- Hanfeizi. (2012) “Hanfeizi”. *Early Chinese Texts on Painting*, toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Hay, John. (1991) “Poetic Space: Ch’ien Hsuan and the Association of Painting and Poetry.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.

- Hay, Jonathan. *The Functions of Chinese Painting: Toward a Unified Field Theory*, [https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/people/faculty/hay\\_PDFs/Theory/Functions%20of%20Chinese%20Painting.pdf](https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/people/faculty/hay_PDFs/Theory/Functions%20of%20Chinese%20Painting.pdf) viim. katsottu 12.02.2019.
- Hearn, Maxwell. (2008) *How to Read Chinese Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press; New Haven and London.
- Ho, Wai-kam. (1991) "The Literary Concepts of "Picture-like" (*Ju-hua*) and "Picture-Idea" (*Hua-i*) in Relationship between Poetry and Painting." *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Jia Jia 贾甲. (2012/9) Zhongguo gushi dui zhongguo hua de yingxiang 中国古诗对中国画的影响 Yishu yanjiu 艺术研究.
- Kao, Yu-kung. (1991) "Chinese Lyric Aesthetics." *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Lai, Yu-chih. *Images, Knowledge and Empire: Depicting Cassowaries in the Qing Court*, <http://heup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10769/4681> viim. katsottu 29.02.2016 .
- Li, Qian. (2012) *Early Chinese Texts on Painting*, toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Li Lucheng 李录成. Lan wu youde yu shen yu wuhua – qianshu liang Song huaniaohua de shenmei 览物有得与身与物化 – 浅述两宋花鸟画的审美 Shijue za tan 视觉杂谈.
- Liu Gong 刘工. (2016) Jiexi Song Huizong "Furong jinji tu"de "Wu de" yuyi 解析宋徽宗《芙蓉锦鸡图》的“五德”寓意 [http://js.ifeng.com/a/20160420/4475361\\_0.shtml](http://js.ifeng.com/a/20160420/4475361_0.shtml) Viim. katsottu 17.03.2019.
- Ma Qiao; Xu Bin 马乔,徐郃. (2013 / 3) Song Huizong de wenren qinghuai ji gongbi huaniaohua yanjiu 宋徽宗的文人情怀及工笔花鸟画研究 Gudai meishu.
- Murck, Alfreda. (2000) *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, Harvard University Press.
- Ogawa, Hiromitsu. (1991) "The Relationship between Landscape Representations and Self-Inscriptions in the Works of Mi Yu-jen." *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Qi, Gong. (1991) "The Relationships between Poetry, Calligraphy, and Painting." *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.
- Shen, Kuo. (2012) "Casual Writings from the Garden of the Stream of Dreams." *Early Chinese Texts on Painting*, toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Shi, Shuqing. toim. (2005) Zhongguo yishupin shoucang jianshang baike quanshu 中国艺术品收藏鉴赏百科全书 [Kiinalaisen taiteen teoksien arvostelun tietosanakirja ], Beijing: Beijing chubanshe.
- Siren, Osvald. (1973) *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, New York: Hacker Art Books Inc..

Törmä, Minna. (2013) *Enchanted by Lohans: Osvald Siren's Journey into Chinese Art*, Hong Kong University Press.

Törmä, Minna (2011) ”Kolme täydellisyyttä – kiinalaisen taiteen arvottamisen periaatteista.” *Itämainen Estetiikka*, toim. Eväsoja, Minna. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Törmä, Minna. (2002) *Landscape Experience as Visual Narrative: Northern Song Dynasty Landscape Handscrolls in the Li Cheng – Yan Wengui Tradition*, Suomalainen tiedeakatemia.

Törmä, Minna. (1999) ”Maisemakokemuksen kuvauksen alkuhistoria” *Metsien ja virttojen ylevä viesti: Guo Xin maisemamaalausta koskevia neuvoja*, Helsinki: Taide.

Wong-Gleysteen, Marilyn. (1991) ”Calligraphy and Painting: Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South - A Reassessment of the Chiang-nan Tradition.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.

Xie, Zhiliu (1991) ”Reflections on the Poetic Quality and Artistic Origins of Ch'u Ting's *Summer Mountains*.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.

Yang Feifei 杨飞飞. (2011/4) *Huaniaohua zhong de "bixing" meixue tezhi* 花鸟画中的“比兴”美学特质 *Meishu luntan* 美术论坛.

Yang Renkai (1991) ”Masterpieces by Three Calligraphers: Huang T'ing-chien, Yeh-lü Ch'u-ts'ai, and Chao Meng-fu.” *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* toim. Murck, Alfreda; Fong, Wen C., New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press.

Yonezawa, Yoshiho. (1961) *Flower and Bird Painting*, London: The Faber Gallery of Art, Faber and Faber Limited.

Zhao Tianyi 赵天一. (2012/3) *Lun Songdai huihua piping zhong de "yi" ”论宋代绘画批评中的“意”* Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition) *Xinan nongye daxue xuebao (shehui kexue ban)* 西南农业大学学报(社会科学版).

Zhong Kui 钟葵. (2018) *Zhe zhong hua yi meiren ming ming weihe zhi you tingdao “yumeiren qu” cai qi wu* 这种花以美人命为何只有听到《虞美人曲》才起舞 Guangzhou ribao 广州日报 [http://news.ifeng.com/a/20180228/56353857\\_0.shtml](http://news.ifeng.com/a/20180228/56353857_0.shtml) Viim.katsottu 18.04.2019.

Zhuangzi. (2012) ”Zhuangzi.” *Early Chinese Texts on Painting*, toim. Bush, Susan; Shih, Hsio-yeh, Hong Kong: Hong Kong University Press.

*Xuanhe maalauksien kokoelma* 宣和画谱

<https://zh.wikisource.org/zh/%E5%AE%A3%E5%92%8C%E7%95%AB%E8%AD%9C> viim. katsottu 19.05.2016.

## Maalauksien valokuvat:

Viim.katsottu 18.04.2019.

Cui Bai

*"Jänis ja kaksi harakkaa"*  
[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B4%94%E7%99%BD#/media/File:Cui\\_Bai\\_-\\_Magpies\\_and\\_Hare.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B4%94%E7%99%BD#/media/File:Cui_Bai_-_Magpies_and_Hare.jpg)

Dong Qichang

*Matkailija vuorissa* <https://chinaconnectu.com/2012/01/22/dong-qichang-dǒng-qichang-董其昌-dǒng-qichang-董其昌-dong-qichang/>

*Jiangnan yu hou* 江南雨后 <http://www.chinaonlinemuseum.com/gallery-dong-qichang-p.php>

Fan Kuan

*Matkailijat vuorien ja purojen keskuudessa* <https://artsandculture.google.com/asset/WAHwkSr8IMK0uA>

Ma Lin

<http://www.clevelandart.org/art/1961.421.1>

Ma Yuan

*"Kolme talven ystäviä"* [https://lv.wikipedia.org/wiki/Attēls:Ma\\_Yuan\\_three-friends.jpg](https://lv.wikipedia.org/wiki/Attēls:Ma_Yuan_three-friends.jpg)

Mi Youren

*Pilviset vuoret* <https://www.clevelandart.org/art/1933.220>

*Kaukaiset vuoret suvissa* <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-mi-youren-misty-landscape.php>

Ni Zan

*Rongxi Studio* <https://www.comuseum.com/product/ni-zan-rongxi-studio/>

Song Huizong

*Kultafasani ja hibiskus* <https://goo.gl/images/scpx3a>

*Talven luumu ja kiinanbulbulit* [http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog\\_14b3d4d590102x7pa.html](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_14b3d4d590102x7pa.html)

Qian Xuan

*Kotiin palaaminen* [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Qian\\_Xuan\\_Home\\_Again.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Qian_Xuan_Home_Again.jpg)

*Päärynän*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12\\_Qian\\_Xuan\\_Pear\\_Blossoms\\_Metmuseum\\_NY.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12_Qian_Xuan_Pear_Blossoms_Metmuseum_NY.jpg)

*kukka*

Wu Zhen

*Kalastaja* <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.363.33/>

Zhao Mengjian

*Narsissit* <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.120.4/>